



# ENGLISCHE STUDIEN

\*

Organ für englische Philologie  
unter Mitberücksichtigung des englischen Unterrichts  
auf höheren Schulen

GEGRÜNDET VON EUGEN KOLBING

Herausgegeben von

**Johannes Hoops**

Professor der englischen Philologie an der Universität Heidelberg

\*

72. Band, 1. Heft



1937

O. R. Reisland, Leipzig



# INHALT.

## Abhandlungen.

	Seite
Strophische Überreste in den altenglischen Zaubersprüchen. Von F. P. Magoun, Jr. . . . .	1
The Name of Beowulf. By Henry Bosley Woolf . . . . .	7
König Eadgars Tod († 975). Von Max Förster . . . . .	10
Das Hamlet-Problem. Von Max Prieß . . . . .	14
Die Gerundialfügung mit und ohne Präposition im neueren Englisch. Von Johann Ellinger . . . . .	49
Paul Elmer Mores Suche nach einer lebendigen Tradition. Von Rudolf Stamm . . . . .	58
Die Weltanschauung Aldous Huxleys. Von Reinald Hoops . . . .	73

## Besprechungen.

### Sprache.

West, <i>Der etymologische Ursprung der neuenglischen Lautgruppe (sk)</i> . (Anglist. Forsch. 83.) Heidelberg, 1936. Ref. Herbert Koziol .	93
Haarhoff, <i>Afrikaans. Its Origins and Development</i> . Oxford, 1936. Ref. Karl Arns . . . . .	97

### Literatur.

Boyd, <i>Ulrich Füetvers Parzival</i> . Material and Sources, Oxford, 1936. Med. Aev. Monogr. I. VII. Ref. Friedrich Panzer . . . . .	99
Mais, <i>A Chronicle of English Literature</i> . London, 1936. Ref. Karl Arns	101
Starke, <i>Populäre Englische Chroniken des 15. Jahrhunderts</i> . Eine Untersuchung über ihre literarische Form. (Neue dt. Forsch., Abt. Engl. Phil.) Berlin, 1935. Ref. Hermann Heuer . . . . .	102
Shakespeare, <i>Macbeth</i> . Trad. et Introd. de Maurice Castelain. Paris, 1937. Ref. Paul Dottin . . . . .	104
Sharpe, <i>The Real War of the Theatres: Shakespeare's Fellows in Rivalry with the Admiral's Men, 1594—1603</i> . Published by the Modern Language Association of America. Ref. R. C. Bald . .	105
Milton, <i>L'Allegro, Il Penseroso, Samson Agonistes</i> . Trad. et Introd. de F. Delattre. Paris, 1937. Ref. Paul Dottin . . . . .	107
Krempien, <i>Der Stil der 'Davideis' von Abraham Cowley im Kreise ihrer Vorläufer</i> . (Britannica, Heft 11.) Hamburg, 1936. Ref. Paul Meißner . . . . .	107
Heil, <i>Die Darstellung der englischen Tragödie zur Zeit Bettertons (1660—1710)</i> . Theater, Bühnenform, Inszenierungs- und Schauspielertil. Berliner Diss. Düsseldorf, 1936. Ref. Eduard Eckhardt	110
Stamm, <i>Der aufgeklärte Puritanismus Daniel Defoes</i> . (Schweizer Angl. Arbeiten, 1. Zürich und Leipzig. Ref. Paul Meißner . .	112

# ENGLISCHE STUDIEN

\*

Organ für englische Philologie  
unter Mitberücksichtigung des englischen Unterrichts  
auf höheren Schulen

GEGRÜNDET VON EUGEN KÖLBING

Herausgegeben von

**Johannes Hoops**

Professor der englischen Philologie an der Universität Heidelberg

\*

72. Band



1937/38

O. R. Reisland, Leipzig

Karlstraße 20

1. Heft: S. 1—160, ausgegeben im Oktober 1937.
2. Heft: S. 161—320, ausgegeben im April 1938
3. Heft: S. 321—440, ausgegeben im August 1938.



Altenburg, Thür. ·  
Pierersche Hofbuchdruckerei  
Stephan Geibel & Co.

## INHALT DES 72. BANDES.



### ABHANDLUNGEN.

	Seite
Strophische Überreste in den altenglischen Zaubersprüchen. Von F. P. Magoun, Jr. . . . .	1
The Name of Beowulf. By Henry Bosley Woolf . . . . .	7
König Eadgars Tod († 975). Von Max Forster . . . . .	10
Das Hamlet-Problem. Von Max Prieß . . . . .	14
Die Gerundialfügung mit und ohne Präposition im neueren Englisch. Von Johann Ellinger . . . . .	49
Paul Elmer Mores Suche nach einer lebendigen Tradition. Von Rudolf Stamm . . . . .	58
Die Weltanschauung Aldous Huxleys. Von Reinald Hoops . . . . .	73
Reim und Stabreim im Dienste der neuenglischen Wortbildung. Von Eduard Eckhardt . . . . .	161
Die Abhängigkeit frühneuenglischer Grammatiken. Von Martin Lehnert . . . . .	192
"Macbeth" as a Compliment to James I. By John W. Draper . . . . .	207
Thomson's "Seasons", 1744 — An Unnoticed Edition. By John Edwin Wells . . . . .	221
Browning und Donne. (Hintergründe einer Wortentlehnung.) Von Hermann Heuer . . . . .	227
Synesthesien in den dichterischen Werken von Oscar Wilde. Von Stefan von Ullmann . . . . .	245
Aliens. Influx of French Words into English. By P. Fijn van Draat . . . . .	321
Greenery-Gallery. A Continuation of an Essay in Blue. By A. E. H. Swaen . . . . .	343
Die Weltanschauung James Branch Cabells. Von E. Th. Sehr . . . . .	355

### BESPRECHUNGEN

#### Sprache.

Bergerhoff, <i>Studien zum englischen Wortschatz der Gegenwart.</i> (Kölner Angl. Arb. Bd. 28.) Bochum Langendreer, 1937. Ref. Karl Thielke . . . . .	400
Buchholz, <i>Das Verbum substantivum im Mittelenglischen.</i> Bottrop i. W., 1936. Ref. Herbert Kozzol . . . . .	272
Ekwall, <i>The Concise Oxford Dictionary of English Place-Names.</i> Oxford, 1936. Ref. R. E. Zachrisson † . . . . .	257

	Seite
<i>The English Duden. Picture Vocabularies in English with English and German Indices.</i> Adapted from Duden's <i>Bilderwörterbuch</i> by H. Klien and M. Ridpath-Klien. Leipzig, 1937. Ref. Reinald Hoops . . . . .	403
Haarhoff, <i>Afrikaans. Its Origins and Development.</i> Oxford, 1936. Ref. Karl Arns . . . . .	97
Kennedy, <i>Current English.</i> Boston, 1935. Ref. William A. Read	273
Mersand, <i>Chaucer's Romance Vocabulary.</i> New York, 1937. Ref. Herbert Koziol . . . . .	270
Partridge, <i>Slang To-Day and Yesterday.</i> London, 1935 . . . . .	280
— <i>A Dictionary of Slang and Unconventional English from the Fifteenth Century to the Present Day.</i> London, 1937. Ref. Karl Thielke . . . . .	280
<i>Webster's Collegiate Dictionary.</i> Fifth Edition. London, 1937. Ref. Reinald Hoops . . . . .	404
West, <i>Der etymologische Ursprung der neuenglischen Lautgruppe [sk]</i> (Anglist. Forsch. 83.) Heidelberg, 1936. Ref. Herbert Koziol . . . . .	93

## Literatur.

Bagdasarianz, <i>William Blake, Versuch einer Entwicklungsgeschichte des Mystikers.</i> Zürich u. Leipzig, 1935. (Schweizer Angl. Arbeiten 2) Ref. Helene Richter . . . . .	124
Baker, <i>The History of the English Novel.</i> Vol. 6. <i>Edgeworth, Austen, Scott.</i> London, 1935. Vol. 7. <i>The Age of Dickens and Thackeray.</i> London, 1936. Vol. 8. <i>From the Brontës to Meredith: Romanticism in the English Novel.</i> London, 1937. Ref. Reinald Hoops . . . . .	292
Boswell's <i>Journal of a Tour to the Hebrides with Samuel Johnson, LL. D.</i> Now First Publ. from the Original MS. Ed. F. A. Pottle and C. H. Bennett. London, 1936. Ref. Frederick T. Wood . . . . .	120
Brandl, <i>Shakespeare. Leben—Umwelt—Kunst.</i> Neue Ausgabe. 8. u. 9. Tausend. Berlin, 1937. Ref. Albert Eichler . . . . .	405
Castelli, <i>Thomas Hardy Poeta.</i> Milano, 1937. Ref. Karl Arns . . . . .	295
Coleridge's <i>Miscellaneous Criticism.</i> Edited by T. M. Raysor. London. Ref. R. Bald . . . . .	131
Cordell, <i>W. Somerset Maugham.</i> New York, 1937. Ref. R. Hoops . . . . .	424
Cross and Slover, <i>Ancient Irish Tales.</i> London, 1936. Ref. Margarete Rösler . . . . .	286
Curry, <i>Shakespeare's Philosophical Patterns.</i> Baton Rouge, 1937. Ref. Eduard Eckhardt . . . . .	407
de la Mare, <i>Poetry in Prose.</i> (Proceedings of the Brit. Academy, 21.) London, 1935. Ref. Karl Arns . . . . .	136
— <i>The Wind Blows Over.</i> New York, 1936. Ref. Karl Arns . . . . .	140
Eaton, <i>Thomas De Quincey. A Biography.</i> Oxford University Press 1936. Ref. Ernst Theodor Sehrt . . . . .	133
E. T., D. H. Lawrence, <i>a Personal Record.</i> London, 1935. Ref. Reinald Hoops . . . . .	299

	Seite
Fox, <i>The Novel and the People</i> . London, 1937. Ref. Karl Arns .	420
Garrod, <i>The Study of Poetry</i> . Oxford, 1936. Ref. Karl Arns . . .	297
Gerstmann, <i>Die Technik des Bewegungseindrucks in Gedichten</i> <i>Edith Sitwells und Vachel Lindsays</i> . (Greifswalder Beitr. z. Lit- u. Stülforschung 13.) Greifswald, 1936. Ref. Friedrich Brie .	426
Gill, <i>The Romantic Movement and Methodism</i> . London, 1937. Ref. Frederick T. Wood. . . . .	417
Gunn, <i>Highland River</i> . Leipzig, 1937. Ref. Kurt Wittig . . .	429
Hackett, <i>Shaw: George Versus Bernard</i> . London, 1937. Ref. Karl Arns . . . . .	423
Hartmann, <i>Der moderne englische Einakter</i> . (Aus Schrifttum u. Sprache d. Angelsachsen, 6.) Leipzig, 1936. Ref. Robert Petsch	141
Heil, <i>Die Darstellung der englischen Tragödie zur Zeit Bettertons</i> (1660–1710). Theater, Bühnenform, Inszenierungs- und Schau- spielerstil. Berliner Diss. Düsseldorf, 1936. Ref. Eduard Eckhardt	110
Henderson, <i>Aldous Huxley</i> . London, 1935. Ref. Reinald Hoops.	300
Howarth, <i>Shakespeare's Tempest</i> . A Public Lecture. Sydney, 1936. Ref. Albert Eichler . . . . .	406
Kaye-Smith, <i>Three Ways Home</i> . London, 1937. Ref. Karl Arns .	302
Kenmare, <i>The Future of Poetry</i> . London, 1936. Ref. Karl Arns .	298
Krempien, <i>Der Stil der 'Davideis' von Abraham Cowley im Kreise</i> <i>ihrer Vorläufer</i> . (Britannica, Heft 11.) Hamburg, 1936. Ref. Paul Meißner . . . . .	107
Leavis, <i>Revaluation Tradition and Development in English</i> <i>Poetry</i> . London, 1936. Ref. Karl Arns . . . . .	122
Lindsay, <i>John Bunyan, Maker of Myths</i> . London, 1937. Ref. Paul Meißner . . . . .	411
Low, <i>Edward Gibbon, 1737–1794</i> . London, 1937. Ref. Frederick T. Wood . . . . .	119
McKillop, <i>Samuel Richardson, Printer and Novelist</i> . Chapel Hill, 1936. Ref. Frederick T. Wood . . . . .	115
Maconochie, <i>The Craft of the Short Story</i> . London, 1936. Ref. Karl Arns . . . . .	139
Mais, <i>A Chronicle of English Literature</i> . London, 1936. Ref. Karl Arns	101
Maugham, <i>Theatre</i> . Leipzig, 1937. Ref. Reinald Hoops. . . .	423
Milton, <i>L'Allegro, Il Penseroso, Samson Agonistes</i> . Trad. et Introd. de F. Delattre. Paris, 1937. Ref. Paul Dottin . . . . .	107
<i>New Oxford Poetry</i> 1936. Ed. A. W. Sandford. Oxford, 1936. Ref. Karl Arns . . . . .	138
Nolte, <i>The Early Middle Class Drama, 1696–1774</i> . New York University Ottendorfer Memorial Series of Germanic Monographs, 19. Lancaster, Pa., 1935. Ref. Frederick T. Wood . . . . .	117
O'Casey, <i>The Flying Wasp</i> . London, 1937. Ref. Karl Arns . . .	428
<i>The Oxford Book of Modern Verse, 1892–1935</i> . Ed. W. B. Yeats. Oxford, 1936. Ref. Karl Arns . . . . .	136
Pascal, <i>Shakespeare in Germany 1740–1815</i> . Cambridge, 1937. Ref. Albert Eichler. . . . .	410

	Seite
<i>The Periodical Press of London, Theatrical and Literary 1800—1830.</i> Listed by F. Sper. Foreword by A. Nicoll. Boston, 1937. Ref. Frederick T. Wood. . . . .	419
<i>Poems of Fifty Years: 1886—1936.</i> Ref. Karl Arns . . . . .	297
Reade, <i>Johnsonian Gleanings, Part VIII A Miscellany.</i> London, 1937. Ref. Frederick T. Wood . . . . .	416
Schirmer, <i>Geschichte der englischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart.</i> Halle, 1937. Ref. Friedrich Brie . . . . .	283
Shakespeare, <i>Macbeth.</i> Trad. et Introd. de Maurice Castelain. Paris, 1937. Ref. Paul Dottin. . . . .	104
Sharpe, <i>The Real War of the Theatres: Shakespeare's Fellows in Rivalry with the Admiral's Men, 1594—1603.</i> Published by the Modern Language Association of America. Ref. R. C. Bald . . . . .	105
Shepherd, <i>Literature for the South African Bantu.</i> A Comparative Study of Negro Achievement. Pretoria, 1936. Ref. Karl Arns . . . . .	144
Stamm, <i>Der aufgeklärte Puritanismus Daniel Defoes.</i> (Schweizer Angl. Arbeiten, 1.) Zurich und Leipzig. Ref. Paul Meißner . . . . .	112
Starke, <i>Populäre Englische Chroniken des 15. Jahrhunderts.</i> Eine Untersuchung über ihre literarische Form. (Neue dt. Forsch., Abt. Engl. Phil.) Berlin, 1935. Ref. Hermann Heuer . . . . .	102
Sutherland, <i>Defoe.</i> London, 1937. Ref. Rudolf Stamm . . . . .	413
Waldock, Howarth and Dobson, <i>Some Recent Developments in English Literature.</i> Sydney, 1935. Ref. Karl Arns . . . . .	296
Welsh <i>Short Stories.</i> An Anthology. London, 1937. Ref. Karl Arns . . . . .	421
White, <i>The Metaphysical Poets: A Study in Religious Experience.</i> New York, 1936. Ref. Rudolf Kirk . . . . .	288

## Andere Literaturen.

Boyd, <i>Ulrich Flettrers Parzival.</i> Material and Sources. Oxford, 1936. Med. Aev. Monogr. I. VII. Ref. Friedrich Panzer . . . . .	99
--	----

## Kultur- und Geistesgeschichte.

Berkeley, <i>Principles of Human Knowledge</i> , ed. by T. E. Jessop. London, 1937. Ref. John Bourke. . . . .	435
Bock, <i>Staat und Gesellschaft bei Francis Bacon.</i> Berlin, 1937. Ref. Rudolf Metz . . . . .	433
Dear Miss Heber, <i>An Eighteenth Century Correspondence.</i> Ed. F. Bam- ford. Introductions by Georgia and Sacheverell Sitwell. London, 1936. Ref. Frederick T. Wood . . . . .	147
Dockhorn, <i>Die Staatsphilosophie des englischen Idealismus, ihre Lehre und Wirkung.</i> (Kölner Angl. Arb. Bd. 29.) Bochum- Langendreer, 1937. Ref. John W. P. Bourke . . . . .	437
Frantz, <i>The English Traveller and the Movement of Ideas 1660—1732.</i> (University Studies, Univ. of Nebraska, 1934.) Ref. Paul Meißner . . . . .	144
<i>From Anne To Victoria.</i> Essays by Various Hands. Ed. by B. Dobrée. London, 1937. Ref. Frederick T. Wood . . . . .	152

	Seite
<i>The House of Longman, 1724—1800. A Bibliographical History with a List of Signs Used by Booksellers of that Period.</i> By C. J. Longman. Ed. with an Introd. and a Chapter on the History of the House of Longman, 1724—1800 by J. E. Chandler. London, 1936. Ref. Frederick T. Wood . . . . .	146
May, <i>John Lane and the Nineties</i> . London, 1936. Ref. Frederick T. Wood . . . . .	154
Mossner, <i>Bishop Butler and the Age of Reason</i> . A Study in the History of Thought; New York, 1936. Ref. John W. P. Bourke	308
Schoffler, <i>Abendland und Altes Testament</i> Untersuchung zur Kulturmorphologie Europas, insbesondere Englands. (Kölner Angl. Arb., Bd. 30.) Bochum-Langendreer, 1937. Ref. Rudolf Metz . . . . .	302
<i>The Torrington Diaries, Containing the Tours through England and Wales of the Honourable John Byng, Fifth Viscount Torrington, Between the Years 1781 and 1794.</i> Ed. C. B. Andrews. Vol. III. London, 1936. Ref. Frederick T. Wood . . . . .	150

## Schulausgaben.

1. Lipsius & Tischers *Französische und Englische Schulbibliothek*. Neue Folge. Kiel und Leipzig 1937.
  101. *Little David Copperfield* by Charles Dickens. Bearbeitet von A. Mohrbutter.
  103. *The English National Character*. Bearbeitet von W. Krober.
  105. *Great War Adventures*. Bearbeitet von R. Neumeister.
  107. *On England's Self-Opinion, Policy, Life and Mentality*. Bearbeitet von W. Króber.
  109. *The Merchant of Venice* by William Shakespeare. Bearbeitet von A. Mohrbutter. Ref. O. Glöde . . . . . 156
2. Velhagen & Klasings *Sammlung Neusprachlicher Lesebogen*. Englische Reihe. Bielefeld und Leipzig 1937.
  304. *British Folklore in Fiction*. Herausgegeben von K. Arns.
  306. *Riders of the Winds*. Herausgegeben von F. Köhler.
  310. J. G. McDonald, *Cecil Rhodes*. Herausgegeben und bearbeitet von P. Wenzel. Ref. O. Glöde . . . . . 156

## MISZELLEN.

- Nachschrift. Von Hermann M. Flasdieck . . . . . 158
- Eine Lücke in den englisch-deutschen Wörterbüchern Von John Libis 310
- Die Paradiesvorstellung in Mandeville's Travels im Lichte mittelalterlicher Dichtung. Zur Lösung der Legendenprologfrage bei Chaucer. Von Hugo Lange . . . . . 312
- Zweite deutsche Shakespeare-Woche (9.—15. Okt. 1937.) Von Karl Arns . . . . . 314
- A Ruskin Allusion. Von Eston Everett Ericson . . . . . 318
- Albatross- und Tauchnitz Edition . . . . . 439
- Kleine Mitteilungen . . . . . 160, 319, 440



## VERZEICHNIS DER MITARBEITER.

Arns 97. 101. 122. 136. 138. 139. 140. 144. 295. 296. 297. 298. 302. 314. 420. 421. 423. 428.	Heuer 102, 227 Hoops, R. 73. 292. 299. 300. 403. 404. 423. 424.	Read 273. Richter 124. Rösler 286.
Bald 105. 131. Bourke 308. 435. 437. Brie 283. 426.	Kirk 288. Koziol 93. 270. 272.	Sehrt 133. 355. Stamm 58. 413. Swaen 343.
Dottin 104. 107. van Draat 321. Draper 207.	Lange, H. 312. Lehnert 192. Libis 310.	Thielke 280. 400. v. Ullmann 245.
Eckhardt 110. 161. 407. Eichler 405. 406. 410. Ellinger 49. Ericson 318.	Magoun 1. Meißner 107. 112. 114. 411. Metz 302. 433.	Wells 221. Wittig 429. Wood 115. 117. 119. 120. 146. 147. 150. 152. 154. 416. 417. 419.
Flasdieck 158. Forster 10. Glode 156.	Panzer 99. Petsch 141. Prieß 14.	Woolf 7. Zachrisson † 257.

## STROPHISCHE ÜBERRESTE IN DEN ALTENGLISCHEN ZAUBERSPRÜCHEN<sup>1)</sup>



Vor mehreren Jahren hat Ivar Lindquist in einem mit dem altnordischen Wort *galdrar* (Pl., 'Zauberei') betitelten Aufsatz den Stil und die Metrik verschiedener altgermanischer magisch-ritueller Gedichte oder Gedichte derartigen Inhalts einer besonders eingehenden und interessanten Prüfung unterworfen<sup>2)</sup>. Im Westgermanischen bilden für ihn die zwei Merseburger Segen den Hauptgegenstand<sup>3)</sup>. Der Verfasser geht von den bekannten Vorstudien Neckels und Löfflers aus, erforscht aber die betreffenden metrisch-stilistischen Fragen noch tiefer und weiter, und glaubt sich schließlich in der Lage zu finden, das Dasein einer gemeingermanischen strophenähnlichen Versform beweisen zu können, die er als 'galderform' ('Zauberform') bezeichnet. Die betreffende Form (oder besser Formen), oberflächlich wenigstens als Abarten des *ljóðaháttir* zu betrachten, läßt sich in den Schlußzeilen des eddischen *Fafnismál*, Str. 13, beispielsweise gut ersehen:

*Sumar ero ás kungar, sumar ero álf kungar, sumar  
ero doetr Dvalins.*

Folgende kennzeichnende Merkmale sind hier zu beachten:

1. alle drei Verse sind anaphorisch, d. h. mit wiederholtem Anfang (*Kursivdruck*); 2. Verse 1 und 2 sind epiphorisch, d. h. mit wiederholtem Schluß (*Sperrdruck*). Beide Reim-

<sup>1)</sup> Hans Naumann (Bonn) zu seinem 50. Geburtstag am 13. Mai 1936 in Freundschaft gewidmet.

<sup>2)</sup> Ivar Lindquist, *Galdrar. De gamla germanska trolldångernas stil undersökt i samband med en svensk runinskrift från folkvandringstiden*. Göteborgs Hogskolas Årsskrift, Bd. 29 (1923).

<sup>3)</sup> Über das Wessobrunnergebet s. E. Sievers, *Altgerm. Metrik* (Halle, 1893), S. 171 (§ 137).

arten bilden, was man Vollreim nennen könnte; 3. die drei Satzglieder, *askungar*, *álfkungar*, *dætr Dvalins* (mit Unterstrich) sind durch sogenannten Gedankenreim zusammengebunden. 4. **Fettdruck** betont den Stabreim<sup>1)</sup>.

Durch Beispiele verschiedener Abarten, die größere oder kleinere Abweichungen von dem strikten *ljóðaháttur* zeigen, gestützt, betont der Verfasser doch immer mit Recht, daß die spezifisch altisländische *Galdrar*-Form in einem freieren breiteren Rahmen gearbeitet hat als der *ljóðaháttur* selbst. Daß dies höchstwahrscheinlich für das Gemeingermanische auch galt, läßt sich durch eine vergleichende Prüfung des vorhandenen westgermanischen Materials besonders deutlich bestätigen<sup>2)</sup>.

Solche strophischen Erscheinungen, vorwiegend dreigliedriger oder triadischer Struktur, hat Lindquist zum Beispiel im ae. Flursegen (nach Grendons<sup>3)</sup> Numerierung A 13, Z. 28—29) erkannt, in welchem er, wie vor ihm Jakob Grimm<sup>4)</sup>, nur *drihten* für die handschriftliche, wahrscheinlich späte und unter kirchlichem Einfluß entstandene Lesart *domine* (wieder latinisierte Nebenform zu ae. *domne*, m. 'Herr') einzusetzen und ein anscheinend fehlendes *ic* 'ich' zu ergänzen braucht, um diese Stelle in vollem Einklang mit der nordischen Parallele des *Fafnismáls* zu bringen:

*Bidde ic þone mæran drihten, bidde ic þone miclan drihten,  
bidde ic þone hāligan heofonrices weard.*

Wie oben haben wir hier: 1. anaphorischen Vollreim in allen drei Versen (*bidde ic þone*); 2. epiphorischen Vollreim im 1. und 2. Vers (*drihten*); 3. variierenden Gedankenreim in *drihten*, *drihten*, *heofonrices weard*; und 4. stabreimendes *b* in allen drei Versen, *m* im 1. und 2., und *h* im dritten<sup>5)</sup>.

<sup>1)</sup> Lindquist, a. a. O., S. 9.

<sup>2)</sup> Dass., S. 11. Zum *ljóðaháttur* s. weiter Sievers, a. a. O., S. 229 (§ 193, 3) und Andreas Heusler, *Deutsche Versgeschichte*, I (Berlin, 1923), S. 230—233 (§§ 314—315).

<sup>3)</sup> Felix Grendon, 'Anglo-Saxon Charms', *The Journal of American Folklore*, XXII (1909), 105—237; anastatischer Neudruck von dieser Ausgabe vom G. Stechert Verlag, New York, 1930; darüber s. Fr. Klaeber, *Anglia Beibl.*, 42 (1931), 6—7.

<sup>4)</sup> *Deutsche Mythologie* (4. Aufl., Berlin, 1875—1878), S. 1034.

<sup>5)</sup> Lindquist, S. 12.

Nach Lindquist zeigt auch der Spruch gegen Hexenschuß (A 1, Z. 25—26) eine ähnliche Struktur<sup>1)</sup>:

*ƿis ƿe to bōte ƿsa gescotes, ƿis ƿe to bōte ylfa gescotes,  
ƿis ƿe to bōte hægtessan gescotes [ic ƿin wille helpan].*

und weicht von A 13 nur darin ab, daß der epiphorische Vollreim *gescotes* ganz durchgeht, und daß der Text, wie dieser uns überliefert wurde, den zusammenhangstörenden und stilwidrigen Zusatz *ic ƿin wille helpan* aufgenommen hat. In den zwei unmittelbar vorhergehenden Versen (V. 23—24) findet man nochmals ungefähr dieselbe Formel wieder:

*Gif hit wære ƿsa gescot, odde hit wære ylfa gescot,  
odde hit wære hægtessan gescot [nū ic wille ƿin helpan].*

Nur ist hier der anaphorische Reim (*odde hit wære*) auf den 2. und 3. Vers beschränkt, also nicht durchgehend wie auch in den folgenden demselben Spruche entnommenen Versen (V. 20—22):

*Gif dū wære on fell scoten, odde wære on flæsc scoten,  
odde wære on blōd scoten, odde wære on bān scoten  
odde wære on lið scoten, nǣfre nē sý dīn lif atæsed.*

Im Zusammenhang mit den direkt anschließenden, oben erörterten Versen 23—24, wo von dreierlei Schüssen (der *ƿsa*, der *ylfa* und einer *hægtessan*) geredet wird, ist es zunächst klar, wenn sich der Gedankengang des Gedichtes irgendwie symmetrisch entwickelt, daß man die Haut (*fell*, V. 20) gegen den Götterschuß (*ƿsa gescot*, V. 23) und das Fleisch (*flæsc*, V. 20) gegen den Albenschuß (*ylfa gescot*, V. 23) zu schützen hat. Fraglicher ist es jedoch, ob die Hexe (*hægtesse*, V. 24) das in V. 21 erwähnte Blut (*blōd*) oder die in V. 22 angeführten Glieder (*lið*) angreifen will; in allen Fällen scheint das eine oder das andere überflüssig zu sein. Nach Lindquist soll V. 21 (mit *blōd*) einen späteren Zusatz darstellen, ebenso wie die zweite Hälfte von V. 22 (*nǣfre nē sý dīn lif atæsed*); meiner Meinung nach scheint dagegen die Tatsache zu sprechen, daß der Vers mit *blōd* gerade derjenige ist, der in der Hs. noch immer 'unvollständig' oder 'kurz' bleibt und der sich mithin dem in Betracht kommenden strophischen System tadellos anpaßt. Der Stabreimdefekte V. 23 findet übrigens in den folgenden Versen (V. 23—24) keinen besonderen Nachklang und ist

<sup>1)</sup> Lindquist, S. 46—48.

vielleicht von jemand zugesetzt worden, der die Symmetrie des Originals nicht merkte oder der, der zugrundeliegenden Strophenform unbewußt, nur an eine Anhäufung von zu schützenden Körperteilen dachte. Alles in allem genommen möchte ich die betreffenden Verse so deuten; wie überall versteht man die in eckigen Klammern gesetzten Wörter nur als angeblich spätere Zusätze, keineswegs aber als bei einer eventuellen Ausgabe auszuscheidende Stellen:

Gif *ðū wære* on fell scoten, *odde wære* on flæsc scoten,  
*odde wære* on blōd scoten

[*odde wære* on lið scoten, *næfre nē sý ðīn lif ātæsed*].

Zu den von Lindquist gesammelten Beispielen möchte ich noch auf fünf andere Stellen in denselben Texten aufmerksam machen, wo meiner Ansicht nach weitere Überreste der magischen Strophenform noch immer zu spüren sind. Abweichungen von der Norm, wenn es überhaupt eine 'Norm' gibt oder je gegeben hat, zeigen alle verschiedentlich, nur werden im folgenden, wie oben, die metrischen sowie stilistischen Merkmale graphisch angedeutet, um einen Vergleich mit den von Lindquist analysierten Stücken zu erleichtern und unnötige Erörterungen von Einzelheiten zu vermeiden.

#### I.

A 4 (gegen Immenschwarm), Z. 5—6:

*And wið andan, and wið æminde,*  
*and wið þā micelan mannes tungan.*

Zur Rechtfertigung des Gedankenreimes s. jetzt Magoun, Herrigs *Archiv* 171 (1937), 22—23.

#### II.

A 14 (Reisesegen), Z. 2—3:

*Wið þane sāra stice, wið þane sāra slege,*  
*wið þane grymma gryre.*

#### III.

A 16 (gegen Viehdiebstahl), Z. 7—9, lautet nach der Hs:

Find þæt feoh, and fere þæt feoh,  
 and hafa þæt feoh, and heald þæt feoh,  
 and fere ham þæt feoh.

Setzt man V. 8 und 9 um, so gewinnt man ein gutes Beispiel der betreffenden strophischen Form:

Find þæt feoh, and fere þæt feoh,  
and fere hām þæt feoh.

## IV.

So auch in E 1 (Verschiedenes), Z. 4—6 (gegen Geburtsschwierigkeiten) anstatt der handschriftlichen Überlieferung

þis me to bote þære laþan lætbyrde,  
þis me to bote þære swæran swærtbyrde,  
þis me to bote þære laðan lambyrde.

lies

*þis me to bote þære laþan lætbyrde,*  
*þis me to bote þære laðan lambyrde,*  
*þis me to bote þære swæran sweartbyrde.*

## V.

Aus rein formellen Gründen der Symmetrie und der klassischen Metrik ist B 4 (Neunkräutersegen), V. 5—6, von Holthausen schon emendiert worden<sup>1</sup>). Allein die Richtigkeit seiner Vorschläge läßt sich vielleicht erst bestätigen, wenn man merkt, wie diese die Galdrarform wiederherstellen. Die Handschrift lautet:

þu miht wið attre 7 wið onflyge,  
þu miht wiþ þa laþan, ðe geond lond færð.

Nach Holthausens Verbesserung lies jetzt:

*þu miht wið attre, and <þu miht> wið anflyge,*  
*<and> þu miht wiþ þā(m) laþan, ðe geond land fær(e)ð.*

Diese kurze Betrachtung der in den ae. Zaubersprüchen und Segen befindlichen strophischen oder strophenhähnlichen Stellen scheint die folgenden kurz zusammenfassenden Schlüsse zu erlauben. Obgleich das ae. Epos die Strophe als Versform restlos zu ignorieren scheint<sup>2</sup>), läßt sich doch über alle Zweifel jetzt bestätigen, daß in gewissen weniger formellen Gattungen, insbesondere in den oben besprochenen Zaubersprüchen, unzweideutige Spuren einer strophisch verfaßten Dichtung gemeingermanischen Ursprungs, die wahrscheinlich ursprünglich für magisch-rituelle Zwecke bestimmt waren, uns auf englischem Boden überliefert sind. Metrisch locker und anscheinend nach keiner absolut festen Formel verfaßt,

<sup>1</sup>) *Engl. Stud.* 69 (1934), 180—183.

<sup>2</sup>) Sievers, a. a. O., S. 145—146 (§§ 97—98).

lassen sich diese kostbaren Überreste gewissermaßen mit dem Versmaß des altisländischen *ljóðahátttr* vergleichen, dessen Hauptinteresse für uns hauptsächlich darin liegt, daß der letztere eine vollentwickelte, in den Händen bewußter Künstler an dem äußersten Rande des altgermanischen Gebietes streng schematisierte Entwicklungsstufe darstellt. Von einer Identifizierung aber des altisl. *ljóðahátttr* mit der in Altengland entweder in primitiver freier Reinheit bewahrten oder von einer früheren Norm mit der Zeit abgewichenen oder entarteten Produktion ist überhaupt keine Rede<sup>1)</sup>.

Harvard University.

F. P. Magoun, Jr.

---

<sup>1)</sup> Ob über die Wege der schallanalytischen Methoden weiteres von der Metrik der ae. Zaubersprüche herauszubringen ist — wie wohl möglich der Fall sein mag — weiß ich nicht. Denn den Sieverschen Behauptungen über Sagvers, Intonation usw. stehe ich noch heute hilflos gegenüber.

## THE NAME OF BEOWULF.

~~~~~

A glance at the names of the members of the Scandinavian royal families with whom the Old English poem *Beowulf* deals is sufficient to suggest that alliteration as a custom of name-giving was widespread among these Germans of the fifth and sixth centuries. Nine presumably historical descendants of a shadowy Danish Beowulf are named in the course of the poem, and eight of them have names that begin with the sound *h*<sup>1</sup>); five Geats who trace their ancestry to King Hredel are mentioned, and but one of them, Beowulf, the hero of the poem, has a name which does not alliterate with those of his kinsmen; finally, the Swedish ruler Ongenþeow and each of his four descendants who are referred to bear names that begin with a vowel<sup>2</sup>).

Since it clearly violates the alliterative tradition, it is, therefore, not surprising to find considerable comment on the name of the most important figure in Old English poetry,

---

<sup>1</sup>) The ninth, referred to by the *Beowulf* poet as *Freawaru*, is, as Axel Olrik (*The Heroic Legends of Denmark* [New York, 1919], pp. 144—45) has shown, more correctly known in Scandinavian tradition as *Hrut*, and Professor Kemp Malone ("Ingeld," *Modern Philology* 27 [1929—30], 258) has pointed out that *Freawaru* is, in reality, not a genuine name but a complimentary title.

<sup>2</sup>) The practice is not confined to these royal families alone, for elsewhere in the poem are found other groups of kinsmen whose names, for the most part, alliterate: the Danes Hoc, Hnæf, and Hildeburh; the Danish Æschere and Yrmenlaf; the Danish Ecglaf and Unferð; the Geats Wonred, Wulf, and Eofor; Hæred, Hereric, and Hygd; the Wægmundings Weohstan and Wiglaf; the Heaðobards Froda and Ingeld; the Frisians Fin(n) and Folcwalda; the Brondings Beanstan and Breca; the Angles Garmund, Offa, and Eomer; Wæls, Sigemund, and Fitela.



Beowulf himself<sup>1)</sup>; and so distinguished a scholar as Professor Chambers has seen in that very absence of alliteration one reason for suspecting Beowulf's historicity<sup>2)</sup>. But if, as is not at all impossible, *Beowulf* be looked upon as a nickname that has replaced the true name of the hero<sup>3)</sup>, it may be that some other name — his real name — that conforms to the alliterative tradition of the family can be found. It is to be expected, first of all, that a son of Ecgþeow would have a name that alliterates with his father's; in brief, instead of *Beowulf* we should look for a name initially vocalic<sup>4)</sup>. And there is such a name in line 2604 of the poem, where Wiglaf, a kinsman of Beowulf, is called "mæg Ælfheres" — Ælfhere being otherwise unknown.

"It is possible, then," as Professor Malone observes<sup>5)</sup>, "that Ælfhere is an isolated survival of the hero's true name, which elsewhere had been completely driven out by the nickname. If so, we get more light on Onela's reasons for setting Beowulf on the Geatish throne after the death of Heardred. For Ælfhere seems to have been a Scyfling, and if Beowulf was of Swedish stock originally, the Swedish king would

---

<sup>1)</sup> There is no need here to go into the etymology and interpretation of the name. See for that Fr. Klaeber's third edition of the poem (New York, 1936), p. xxviii, and R. W. Chambers' *Beowulf, an Introduction* (Cambridge, 1932), pp. 365 ff.

<sup>2)</sup> *Beowulf, an Introduction*, p. 10. See, too, Ritchie Girvan, *Beowulf and the Seventh Century* (London, 1935), pp. 73—74.

<sup>3)</sup> See Kemp Malone, *The Literary History of Hamlet* (Heidelberg, 1923), I 236. It will be recalled (see note 1, page 7) that the *Beowulf* poet referred to Hroðgar's daughter not by her real name, *Hrut*, but by a by-name, *Freawaru*; and Professor Malone ("The Daughter of Healfdene," *Studies in English Philology . . . in Honor of Frederick Klaeber*, pp. 156—57) has also shown that *Wealhþeow* is a descriptive epithet, not a real name.

<sup>4)</sup> There are really four alliterative patterns into which Beowulf's true name might fit: vowel, *h*, *w*, *s*. It is altogether likely that Beowulf's mother, the unnamed daughter of Hreðel, had a name in *h* (compare Hæred-Hygd, Hoc-Hildeburh, and Hroðgar-Hrut), but it is unlikely that her son's name was joined by alliteration to hers. And there is certainly no good reason for believing that Beowulf's name would alliterate with those of his Waegmunding kinsmen or with *Swerting*, when the evidence of the poem points almost completely to father—son alliteration.

<sup>5)</sup> *The Literary History of Hamlet*, I 237.

naturally regard him as the 'safest' man for the Geatish throne."

There is another reason, which (so far as I know) has never been pointed out, for considering *Ælfhere* Beowulf's true name: the alliteration in line 2604 does not call for a name initially vocalic, and the name of some other kinsman of Wiglaf might just as well have been used — save that Beowulf was, in the opinion of the poet, his greatest relative.

The phrase "mæg" plus the genitive of a personal name occurs six times in the poem<sup>1)</sup>: in lines 737, 758, 813, 914, 1530, and 2604. In the first five of these, Beowulf is referred to as "mæg Hygelaces," and in no one of them is the name of Hygelac necessary for alliteration. Indeed, it seems likely that when the name of a kinsman of Beowulf was used in this way by the poet he naturally thought of Hygelac, who played an important role in the poem; similarly, when the name of a relative of Wiglaf was needed, what was more logical than to use that of his most famous kinsman, Beowulf, known also as *Ælfhere*?

Although it must be admitted that the problem of the true name of Beowulf may never be definitely settled, it cannot be denied that, in the light of the arguments here set forth, the Old English poet may this one time have referred to the dragon-killer by his true name, *Ælfhere*, after having used his nickname, *Beowulf*, fifty-three times in the course of the poem.

Louisiana State University.

Henry Bosley Woolf.

---

<sup>1)</sup> Where the personal name in the genitive precedes "mæg," as in lines 1944 and 1961, the choice of name seems to be dictated by the demands of alliteration.

## KÖNIG EADGARS TOD († 975).



Angeregt durch einen Hinweis Wanleys hat H. Logeman die Handschrift Lambeth 204 auf altenglische Glossen hin untersucht, aber nur die wenigen Glossen auf Fol. 119<sup>a</sup> entdeckt. (Angl. 11, 111), die bereits Zangemeister (Sitz. Ber. Wien 84, 537) daraus ediert hatte. Am Schluß der Handschrift findet sich jedoch noch eine altenglische Eintragung, die bisher nicht beachtet ist<sup>1)</sup>, aber sowohl sprachlich wie inhaltlich Interessantes bietet. Diese Randbemerkung auf Fol. 129<sup>b</sup> lautet folgendermaßen:

*Da æfter Æadgares cininzes forðside on ðam zewealc.*

Hier erhalten wir zunächst einen neuen Prosa-Beleg für das Wort *zewealc*, das bisher außer in der Poesie nur zweimal in Prosatexten nachzuweisen war. In der Dichtersprache (Beow. 464, Seef. 6 und 46, Edgar-Ged. 45, Exod. 455, Andr. 259) erscheint es stets in seiner Urbedeutung in der poetischen Formel *yða zewealc* 'das Gewoge der Wellen'<sup>2)</sup>; und diese Formel erscheint auch in dem ältesten Prosa-Beleg: *þæt zewealc þara yða hwaðerode mid windum* (Appolonius ed. Thorpe S. 11 =

<sup>1)</sup> Doch haben, wie ich nachträglich sehe, M. R. James und Cl. Jenkins, *Descriptive Catalogue of the MSS. in the Library of Lambeth Palace* (Cambridge 1930—32) S. 326 den Satz herausgehoben. Nach ihnen steht auch auf Fol. 38<sup>b</sup> eine ae. Glosse zu *tripedicam*, die aber kaum ganz richtig gelesen sein kann als "*hfunc(?) rap* ligamentum vel funem".

<sup>2)</sup> Die gleiche Formel, doch mit einer *i*-Ableitung von *zewealc*, bieten der ae. Regius- und Stowe-Psalter 88, 10 für *motum fluctuum*, nämlich *zewylc yða*, wo Arundel die *-iþð*-Ableitung *zewilcþ* gebraucht (Die andern Glossen haben *onstýrenisse* Vesp.-Cambr.-Jun. oder *stýrunge* Cant. u. Lambeth). Eine *n*-Ableitung *wealca* hat daraus die konkrete Bedeutung 'Woge' entwickelt (Andr. 1524). — Von der transitiven Bedeutung von *wealcan* als 'walken, Tuch bearbeiten' gehen aus: *wealca* Gen. 38, 14 für θρίστρον 'leichtes Sommergewand' und wohl auch das nicht ganz klare Kompositum *reþa-gewalc* Cant. Ps. 104, 11 für lat. *funiculus* 'Meßschnur'.

Zupitza S. 24). Unser zweiter Prosa-Beleg weist aber eine übertragene Bedeutung auf: *butan þan castelan, ðe wæron gesætte mid þæs cynges Heanriges manna, togeanes þan he manega gewealc and gewinn hæfde*. Hier, wo der neutrale Plural *gewealc* parallel zu *gewinn* steht, kann es sich nur um so etwas wie 'Kämpfe' handeln, oder besser, damit das in dem Worte liegende Bewegungselement zum Ausdruck kommt, um 'Feldzüge' oder 'militärische Expeditionen', die Graf Robert gegen die von den Anhängern des englischen Königs gehaltenen Burgen zu unternehmen hatte. Was das Wort in unserem obigen abgebrochenen Satzchen zu bedeuten hat, ist nicht ohne weiteres klar und nicht mit Bestimmtheit auszumachen. Es sieht jedoch so aus, als ob *on ðam zewalce* nähere Bestimmung zu *fordsið* 'Hingang, Hinscheiden' wäre. Über die Umstände bei König Eadgars Tode scheinen uns nun allerdings englische Quellen nichts überliefert zu haben. Aber ein kymrischer Autor, der Verfasser der lateinischen Vita des hl. Illtud<sup>1)</sup>, die sich in dem bekannten, um 1200 geschriebenen Codex Vesp. A. xiv, Fol. 43<sup>b</sup>—52<sup>a</sup> findet<sup>2)</sup>, bringt seinen Tod in Verbindung mit einer Strafexpedition, die Eadgar gegen die aufständischen Südwaliser in Glamorgan<sup>3)</sup> unternommen hatte. Bei diesem Feldzuge wurde die Glocke des hl. Illtud — vermutlich in dessen berühmtem Kloster zu Llantwit Major (kymr. Llan-illtud Fawr) — von einem Engländer geraubt und über den Severn-Fluß auf englischen Boden verschleppt. Die Nacht hatte König

<sup>1)</sup> Vgl. über ihn D. Ll. Thomas im Dict. Nat. Biogr. 2X 416 f., sowie A. W. Wade-Evans, *Welsh Christian Origins* (Oxford 1934) S. 132—137 u. 210—216; auch L. Gougaud, *Christianity in Celtic Lands* (London 1932) S. 58 f. und J. E. Lloyd, *A History of Wales* (Oxford 1912) S. 143—145.

<sup>2)</sup> *Vita S. Illuti* c. 25, ed. W. J. Rees, *Lives of the Cambro-British Saints* (Llandoverly 1853) S. 179 f. Als handschriftliche Quelle des Lebens ist bei Rees "Vespasian A. 1v" (S. 158) angegeben. Dies ist aber verdruckt für Vesp. A. XIV. Siehe E. Owen's Catalogue of the MSS. relating to Wales in the British Museum (London 1900, Cymmrodorion Society) I 22 und Evans' Report on MSS. in the Welsh Language (London 1910), II 1160.

<sup>3)</sup> Das ne. *Glamorgan* ist assimiliert aus mkymr. *Glatmorgan*, d. h. 'Land des Morgan oder (älter) Mor-cant'. Im heutigen Kymrischen gilt aber eine Possessivbildung *Morganwg* 'das dem Morgan Gehörige', deren *nn* aus *nt* entstanden ist. Das Land ist benannt wohl nach Morgan ab Athrwys, einem britischen Fürsten des 7. Jahrhunderts. S. Lloyd a. a. O. S. 274.

Eadgar, in seinem Zelte auf dem Felde schlafend, einen bösen Traum, in dem er sich mit einer Lanze erstochen sah; und neun Tage darauf starb er *propter nequitie vindictam*. Unser *on ðam gewalce* könnte nun sehr wohl diesen 'Feldzug' — *invasio* nennt ihn der kymrische Hagiograph — meinen, so daß *gewalc* also auch hier die übertragene Bedeutung 'Feldzug' hätte. Wenn dies zutrifft, würden wir die altenglische Notiz so verstehen dürfen, daß sie besagen wolle, daß König Eadgar im Zusammenhang mit einem Feldzuge gestorben sei. Das würde aber bedeuten, daß wenigstens der Kern der kymrischen Sage über Eadgars Tod auch schon den Angelsachsen bekannt gewesen sein muß. Die Übereinstimmung einer englischen und einer kymrischen Quelle würde weiter die Wahrscheinlichkeit sehr erhöhen, daß dieser Bericht über die Todesumstände auf geschichtliche Wahrheit Anspruch erheben kann. Eine Stütze fände diese Auffassung in der Tatsache, daß König Eadgar in Glastonbury begraben wurde<sup>1)</sup>, welches bei Benutzung einer alten Römerstraße<sup>2)</sup> auf dem nächsten Heimwege von Glamorgan zur sächsischen Königsresidenz in Winchester liegt. Und zu allem kommt noch hinzu, daß unsere Notiz, die in schöner, geübter Schrift um oder bald nach 1000, also kaum 3—5 Dezennien nach dem Ereignis in den Kodex eingetragen ist, sehr wohl von einem alten Manne herrühren kann, der den Tod des Königs noch selbst in seiner Jugend miterlebt hatte.

Und nun dürfen wir uns noch einmal dem Worte *gewealc* zuwenden mit der Frage: Hat das fürs 10., 11., und 12. Jahrhundert gesicherte Wort keinerlei Nachhall im Mittel- und Neuenglischen hinterlassen? Wenn wir rein von der Form ausgehen, sollte ein ae. *gewealc* im Mittelenglischen *walk*, ne. *walk* ergeben. Und tatsächlich besteht bekanntlich ein solches Wort im Englischen seit der Mitte des 14. Jahrhunderts. Um diese Zeit hat es zunächst nur die beiden Bedeutungen 'Wandern, Spaziergehen' und 'Spaziergang', um dann aber seit dem 16. Jahrhundert eine reiche Bedeutungsentwicklung zu entfalten. Nun ist es freilich üblich (Oxf. Dict., Wyld usw.), das Substantiv *walk* als mittelenglische Neubildung aus dem

<sup>1)</sup> So z. B. Florenz von Worcester (ed. Thorpe I 143) und das *Chronicon abbatiae Rameseiensis* c. 36.

<sup>2)</sup> Siehe die vorzügliche *Map of Roman Britain*, published by the Ordnance Office (Southampton 1931).

Verbum *walken* zu betrachten, das seit ca. 1200 in den Bedeutungen 'sich hin und her wenden' sowie 'umhergehen, wandern' vorkommt und erst Mitte des 18. Jahrhunderts die prägnante Bedeutung 'zu Fuß gehen' entwickelt hat. Aber auch dieses Verbum *walk* 'gehen' ist man genötigt von ae. *wealcan* 'sich rollen, wälzen' abzuleiten. Und so gut wie für das Verbum die Bedeutungsverschiebung von 'hin und her bewegen' zu 'gehen' angenommen werden muß, kann das Gleiche natürlich auch beim Substantiv erfolgt sein, zumal wir hier schon im Altenglischen die Übergangsbedeutung 'Feldzug, krieglerische Expedition' zweimal belegt finden. Das einzigste, was man dagegen einwenden könnte, ist die Tatsache, daß uns beim Substantivum bisher ein Beleg fürs 13. Jahrhundert fehlt. Aber das kann nicht weiter auffallen angesichts der Spärlichkeit der uns erhaltenen Schriftdenkmäler aus diesem ganz vom Französischen beherrschten Jahrhundert. Schon ein flüchtiger Blick in das Oxford Wörterbuch lehrt uns, wie häufig uns gerade die Belege des 13. Jahrhunderts fehlen. Z. B. auch bei *wallow*, *warp* 'Weberzettel', *wasp*, *wean*, *weasel*, *webb*, *weft*, *weevil*, *weird* 'Schicksal', *wen*, *wharf*, *wheeze*, *whetstone*, *whisper*, *whistle* (Sb. u. Vb.), *whitten* 'Bergesche', *wonde* 'zurückzucken', *wort* 'Würze', *worry*, *wrist*, *writhe* trifft das zu, ohne daß wir daran denken, diese Worte von ihrem altenglischen Etymon zu trennen. In einzelnen Fällen fehlen uns die Belege sogar mehrere Jahrhunderte lang, so z. B. bei *whisper* fürs 11., 12., 13. und 14. Jahrhundert, bei *wharf* fürs 11.—13. Jahrhundert, bei *weevil* fürs 12.—14. Jahrhundert und bei *whitten* fürs 13.—15. Jahrhundert. Also, aus diesem Schweigen der Quellen wird man gegen die Kontinuität eines Wortes keinerlei Argument entnehmen können. Und so glaube ich, daß wir die Herleitung des ne. *walk* 'Gang' von dem Verbum aufgeben und vielmehr eine Fortführung des ae. *gewealc* 'Gewoge; Feldzug' darin sehen sollten.

München.

Max Forster.

Nachtrag zu S. 11: Der zweite Prosabeleg stammt aus den Peterborough-Annalen zum J. 1100 (Plummer S. 236).

## DAS HAMLET-PROBLEM.



Wenn alles gesunde und große Schaffen in einer unhistorischen Dunstschicht geboren wird, so war Shakespeares Schaffen gesund und groß. Es gibt kaum einen großen Dramatiker, der sich in dieser Hinsicht mit ihm messen kann. Shakespeare hat es nicht als seine Aufgabe angesehen, sorgfältige Studien über den Schauplatz seiner Dramen anzustellen, um die Lokalfarbe genau zu treffen. Noch weniger hat er sich um die Kleidung, die Sitten und Gebräuche und Weltanschauungen der Epoche gekümmert, in der seine Handlungen abrollen. Im Gegenteil: er hat es als seine dramatische Aufgabe betrachtet, die allgemeinen Züge seiner Zeitgenossen auf die Persönlichkeiten seiner Dramen zu übertragen. Er ist seinem Grundsatz treu geblieben, den Hamlet (III 2, 27) ausspricht: "to show . . the very age and body of the time, his form and pressure"<sup>1)</sup>. Jedenfalls ist dieser Grundsatz im *Hamlet* selbst mit unerbittlicher Strenge durchgeführt.

Die Nichtbeachtung dieses Grundsatzes hat die Ausleger *Hamlets* auf zahlreiche Irrwege gelockt und mußte sie darauf locken.

»Dem lebenden Geschlecht und dem Körper der Zeit ihre Form und Prägung zu zeigen« ist eine Forderung, die sich zunächst auf die Kunst des Schauspielers bezieht. Sie läßt sich aber nicht von der Kunst des Dramatikers trennen. Denn wie sollte der Schauspieler das Gepräge, das Wesentliche seiner Zeit zum Ausdruck bringen, wenn der Dramatiker sich nicht gleichfalls diese Aufgabe gestellt hat? Es bleibt daher keine Wahl: Shakespeare hat die allgemeinen Züge seiner Zeit darstellen wollen, soweit sie für die Handlung und den Personenkreis seiner Werke in Frage kamen.

---

<sup>1)</sup> Shakespeare Reprints II: *Hamlet*, edited by Wilhelm Viëtor.

Was ist nun das Gepräge der Elisabethzeit?

Nach Richard Green — und Neale ("Queen Elizabeth", 1934) bestätigt diesen Eindruck — ist eine beispiellose Untertanentreue (*loyalty*), wie sie weder vorher unter den Tudors, noch weniger aber nachher unter den Stuarts mit solcher elementaren Wucht und Vorbehaltlosigkeit sich entlud, das Kennzeichen der Elisabethzeit. Green sagt: Liebe, Treue, Bewunderung, die ihren vollkommensten Ausdruck in der *Fairy Queen* finden, pulsierten mit leidenschaftlicher Heftigkeit in den Adern des geringsten ihrer Untertanen. Für England war Elisabeth während des halben Jahrhunderts, das sie regierte, eine reine Jungfrau, eine protestantische Königin, und ihre Unmoral, ihre religiöse Gleichgültigkeit vermochten den Glanz des nationalen Ideals, das sie war, nicht im mindesten zu schwärzen. Ihre schlimmsten Taten brachen sich wirkungslos an der allgemeinen Hingebung wie Wogen an einem Felsen. Ein Puritaner, dessen Hand sie in einer tyrannischen Laune hatte abschlagen lassen, schwenkte mit der anderen seinen Hut und rief: »Gott behüte unsere Königin«.

Es ist richtig, daß manche Elisabethaner diesem Gefühl nur innerhalb gewisser Grenzen Raum geben wollten. Wem fällt nicht Peter Wentworth ein, der unbeschränkte Redefreiheit für das Parlament forderte, obwohl die Königin für sich das Recht in Anspruch nahm, dem Parlament die Besprechung bestimmter Fragen zu verbieten? Er mußte seine Kühnheit mit einer Haft im Tower büßen, die nicht etwa die Königin, sondern das Parlament selbst verhängte. Diese Auflehnung zeigt also die Untertanentreue der überwältigenden Mehrheit in einem um so helleren Lichte.

Dasselbe gilt auch von der Empörung des Grafen Essex. In seiner Seele rangen Untertanengefühl und Ehrgeiz miteinander. Er legte einigen puritanischen Geistlichen die Frage vor, ob es nicht im Falle einer Mißwirtschaft Rechtens sei, einen Herrscher zu zwingen, die Gesetze zu beobachten. Als er sich schließlich zum Aufstand hinreißen ließ und die Londoner Bürger, bei denen er sehr beliebt war, auf seinem Wege zum Schloß zur Teilnahme aufforderte, leistete niemand seinem Rufe Folge. Er rannte in sein Verderben, und keiner rührte einen Finger zu seiner Rettung. Auch hier enthüllte sich die unüberwindliche Macht der Untertanentreue.



Geradezu unglaublich klingt es aber, daß die Katholiken, die unerträgliche Verfolgungen von Elisabeth zu erdulden hatten, bereit waren, eben dieser Königin ihr Herz und ihre Hand zur Verteidigung gegen einen möglichen Angriff der Landungstruppen der Armada anzubieten. Viscount Montague, sein Sohn und Enkel, alle drei strenge Katholiken, erschienen mit 200 Reitern, die sie auf eigene Kosten ausgerüstet hatten, vor Elisabeth, um sie gegen den immerhin möglichen Angriff der Spanier zu schützen. Die wegen ihres Glaubens in Ely gefangen gehaltenen Katholiken unterzeichneten eine Mitteilung an die Königin, in der sie erklärten, daß sie bereit seien, für sie gegen alle ihre Feinde bis in den Tod zu kämpfen, seien es nun der Papst, Priester oder Könige oder sonstwer.

Einen solchen Grad fanatischer Verehrung und Opferwilligkeit wird man unter Heinrich VIII. und der katholischen Maria, mit dem Beinamen der »Blutigen«, vergeblich suchen. Die Verehrung Heinrichs VIII. entsprang eher der Furcht als der Königstreue. Das Parlament pflegte sich jedesmal, wenn der Name des Herrschers erwähnt wurde, zu erheben und vor dem leeren Thron zu verneigen. John Richard Green kleidet diese Gesinnungsänderung in den prägnanten Satz: "It was the unprecedented concentration of all power in the hands of a single man that overawed the imagination of Henry's subjects."

Das Eintreten der Protestanten zugunsten der katholischen Maria, die später die besten unter den Reformierten z. B. Taylor, Cranmer, den Erzbischof von Canterbury, auf dem Scheiterhaufen verbrennen ließ, erklärt sich aus ihrer Hochachtung vor Recht und Gesetz und aus der trügerischen Hoffnung, daß sie das reformierte Bekenntnis dulden würde.

Unter den beiden Nachfolgern der Elisabeth, James und Charles Stuart, verwandelte sich die Untertanentreue, das Gefühl ehrfürchtiger Scheu und bedingungsloser Hingabe bei den Puritanern immer mehr und mehr in Hochachtung vor dem Gesetz, bis schließlich bei Ireton, Cromwell und deren Gesinnungsgenossen der König seines halbgöttlichen Nimbus entkleidet und nur noch ein Mensch unter Menschen war, der keinerlei ehrfürchtige Hemmungen bei ihnen auslöste.

Ohne diese innere Freiheit gegenüber Karl I. wäre es Cromwell nie gelungen, Herr des Königs zu werden. Männer

von dem Schlage Lord Manchesters wären dem König zweifellos unterlegen. Die Untertanentreue hemmte sie innerlich und verhinderte einen Sieg oder doch die Ausnutzung ihrer militärischen Überlegenheit, wie es ihr Ziel: die Beschränkung der königlichen Macht, erforderte. »Wenn der König besiegt wird«, machte Manchester bei Newbury geltend, »bleibt er immer König. Wenn er dagegen uns besiegt, wird er uns alle als Verräter hängen lassen.« Einer solchen Gesinnung mußte Cromwells Einstellung grauenhaft erscheinen. Er antwortete nämlich Manchester: »Wenn ich den König in der Schlacht trafe, würde ich meine Pistole auf ihn abfeuern wie auf jeden gewöhnlichen Soldaten.«

Wir haben uns weit entfernt von der monarchischen Gesinnung der Elisabethaner. Der gewöhnliche Elisabethaner würde bei den Worten Cromwells nicht nur Grauen empfunden haben, er würde nicht nur jede Gemeinschaft mit einem solchen Mann abgebrochen, sondern für die Unschädlichmachung eines solchen Verbrechers gesorgt haben. Einer so gearteten Untertanentreue würde die Äußerung eines Verdachtes gegen die Königin, möge er auch noch so begründet sein, schon als Verbrechen erschienen sein. Wer würde es wohl gewagt haben, der Elisabeth Lügenhaftigkeit, Habsucht, Verstellung nachzusagen? Wer würde den Mut zu dem Vorwurf gefunden haben, daß Gewinnsucht sie getrieben habe, der Flotte, die die Armada bekämpfen sollte, verdorbene Lebensmittel zu liefern? Und doch war alles die lautere Wahrheit. Die Menge, deren Verehrung die Königin in eine Halbgöttin verwandelt hatte, würde mit Genugtuung von der harten Bestrafung des Beleidigers gehört haben. Die Wahrheit ist ohnmächtig gegen einen solchen Herrscher, und es ist nicht nur gefährlich, sondern auch töricht, den Kampf gegen ihn aufzunehmen. Wenn aber die Anklage nur auf einem Verdacht beruht, sich nur auf die Autorität eines Geistes stützt, dann wird die Torheit Irrsinn; denn die Erhebung der Anklage bedeutet den sicheren Untergang des Anklagers.

Auch das Verhalten der Anglo-Schotten gegenüber König Darnley ist ein glänzender Richtigkeitsbeweis für diese Ansicht. Darnley, der Gemahl der Maria Stuart, hatte die Ermordung des Riccio, des geschätzten Sekretärs der Königin, veranlaßt und selbst einen von den elf tödlichen Dolchstößen ausgeführt.

Hat irgend jemand einen Versuch gemacht, den königlichen Mörder zur Verantwortung zu ziehen, oder hat dieser Mord auch nur seinem Rufe geschadet? Hat außer Mary irgend jemand Zorn über den heimtückischen Mord empfunden? Praktische Auswirkungen hat jedenfalls nur ihr Zorn gehabt. Sie scheint ihr Einverständnis erklärt zu haben, daß Bothwell den Darnley beseitigen ließ.

Wie waren nun die Rückwirkungen der schottischen Untertanen gegen diesen Königsmord? Die Soldaten von Mary und Bothwell weigerten sich, für sie zu kämpfen. Bothwell selbst mußte geächtet fliehen und endete als Pirat, obwohl er, bei Lichte besehen, nur einen Mörder zur verdienten Strafe geführt hatte. Aber dieser Mörder war eben ein König. Mary selbst wurde gezwungen, auf den Thron zugunsten ihres Sohnes zu verzichten. Die Haltung des Volkes machte ihm alle Ehre. Wenn es sich gegen König Darnley anders verhielt, obwohl dieser den Riccio auf bestialische Weise umbringen half, ließ es sich offenbar durch sein tief gewurzelttes Untertanengefühl bestimmen, für das es etwas Grundverschiedenes ist, ob ein König einen Untertan ermordet, oder ob ein Untertan einen königlichen Mörder beseitigt.

Es handelt sich allerdings im Falle von Darnley und Bothwell um Anglo-Schotten: ist es aber nicht so, daß diese leidenschaftlichen Menschen mehr dazu neigten, das damals stärkste Gefühl, die *loyalty*, zu vergessen als die Engländer der Elisabethzeit, so abenteuerlich sie auch in jener Epoche waren?

Wir kommen von allen Seiten zu demselben Schluß: Das mächtigste, durch nichts zu erschütternde Gefühl des Elisabethaners war die Untertanentreue, die auch dann noch sein Verhalten regelte, wenn er berechtigten Grund zu Vorwürfen gegen die Königin hatte. Dies Gefühl schob jede Anklage beiseite, weil sie nicht in das Idealbild der Königin paßte, das sich jeder von ihr machte.

Da Shakespeare nun nach seinem eigenen Bekenntnis die Prägung der Elisabethzeit zeigen wollte, so mußte er in den Beziehungen zwischen Herrschern und Beherrschten die Untertanentreue in ihrer höchsten Potenz und in ihren zahlreichen schönen und unerfreulichen Auswirkungen darstellen, oder — was dasselbe ist — die unterschiedliche Wertungsweise des

Volkes in bezug auf König und Untertan zum Ausdruck bringen.

Nun frage ich: hat er das wirklich getan?

Im *Macbeth* ist diese Wertungsweise ganz unverkennbar. Macbeth hat den milden König Duncan ermordet. Zur Verdeckung seines Verbrechens ersticht er die beiden unschuldigen Türhüter. Jeder ist empört über die Ermordung des Königs. Niemand aber hat ein Wort des Mitgefühls oder der Entrüstung über den Mord an den beiden Wächtern. Macduffs Vorwurf entspringt nicht dem Mitgefühl, sondern dem Bedauern, daß nun kein Zeuge mehr da sei, der seinen begründeten Verdacht gegen Macbeth hätte bestätigen können. Macbeth selbst, den der Mord am König fast zur Verzweiflung treibt, empfindet keine Spur von Reue wegen der gemeinen Tötung der beiden unschuldigen Opfer. Ihr Tod hat auch keinerlei Einfluß auf den Gang der Handlung, ebensowenig auf die Charakterentwicklung des Haupthelden.

Auch *Hamlet* ist von dieser unterschiedlichen Wertungsweise erfüllt. Wir wollen nun die einzelnen Personen an unserem geistigen Auge vorbeiziehen lassen und prüfen, welche Rolle die Untertanentreue im Verhältnis zum König und zu Hamlet spielt. Hamlet selbst ist im Lichte dieses Gefühls zu betrachten, und es wird sich zeigen, daß sich alle Widersprüche auf natürliche Weise lösen lassen. Sein Zaudern gegenüber dem König, seine brutale Grausamkeit gegenüber Ophelia, seine Ungerührtheit gegenüber ihrem toten Vater und seine Unbedenklichkeit gegenüber seinen beiden Freunden Rosenkrantz und Guildenstern werden verständlich, und sein angeblicher Wahnsinn erscheint uns nicht mehr als problematisch.

Der Konflikt der Tragödie besteht, um es kurz zu sagen, im Kampf zwischen Hamlets Pflicht zur Rache an König Claudius auf der einen Seite und seiner Untertanentreue auf der anderen Seite. Der äußere Kampf vollzieht sich zwischen Hamlet selbst und dem König, dem infolge des Untertanengefühls zahlreiche Helfer aus dem Boden wachsen.

Claudius ist der rechte Mann am rechten Ort. Er kennt die Macht des Untertanengefühls sehr genau. Er gibt dieser Ansicht überzeugenden Ausdruck, als Laertes, aufgehetzt und gedrängt von einer wütenden Volksmenge, zum König stürzt, um ihn wegen der Ermordung seines Vaters zur Ver-

antwortung zu ziehen. Claudius beruhigt die Königin, die sich dem Laertes in den Weg stellt, mit den gemessen gesprochenen Worten: »Fürchte nichts für meine Person; ein König ist mit solcher Göttlichkeit umgeben, daß der Verräter nur auf das zu blicken braucht, was er vorhat, um seine Absicht aufzugeben.«

Die Überzeugung des Königs von der Heiligkeit seiner Person wird von Rosenkrantz und Guildenstern bestätigt. Als der König von der Ermordung seines Kanzlers hört, drückt er Besorgnis über die Bedrohung seines eigenen Lebens durch den Wahnsinn Hamlets aus. Diese Besorgnis wird von den beiden Männern als heilig und religiös hingestellt; denn zahlreiche Existenzen hängen vom Wohl der Majestät ab. Jeder hat die Pflicht, alle geistigen Kräfte anzuspannen, sich zu erhalten; wieviel mehr der König, von dessen Wohl das Schicksal von Zehntausenden bestimmt wird, der wie ein Strudel alles, was ihm nahe ist, mit sich ins Verderben reißt. Guildenstern vergleicht ihn mit einem Rade, mit dessen ungeheuren Speichen kleinere Wesen verschränkt und verbunden sind, und das, wenn es in die Tiefe rollt, alle winzigen Anhängsel mit in den Abgrund zieht. Das Stöhnen des Königs war immer auch das Stöhnen seiner Untertanen.

Die Richtigkeit dieser Gedanken ist von Chambers mit der Begründung angefochten worden, daß Shakespeare sie nur den Herrschern und deren Anhängern in den Mund legt. Man kann sich indes durch einen Blick auf die Personen des Dramas überzeugen, daß die stärksten Gefühle in der Glut des Untertanengefühls wie Schnee in der Sonne schmelzen. Nichts hält stand: Verehrung, Freundschaft, selbst die allmächtige Liebe einer edlen Frau ordnet sich ihm unter.

Laertes, der von den Auslegern im Gegensatz zu Hamlet als Mann der Tat gepriesen wird, unterwirft sich dem König nach kurzem Aufflackern seiner Rache. Er wird eine Beute seines Untertanengefühls. Mit dem Schwert in der Hand dringt er an der Spitze eines entschlossenen Haufens zum König, um ihn zur Rechenschaft zu ziehen. Man hat ihm eingeredet, daß Claudius an der Ermordung seines Vaters schuld sei. Sobald er des Königs ansichtig wird, gebietet er seinen Anhängern, draußen zu bleiben, und als der Befehl vergeblich ist, greift er zur Bitte, die Erfolg hat. Die ruhige Überlegen-

heit des Königs besänftigt ihn. Wenn aber die Flammenblüte seiner Leidenschaft so rasch erlischt, so kann das nur von der hemmenden ehrfürchtigen Scheu vor dem König ausgehen, die ihm vielleicht gar nicht zum Bewußtsein kommt, die aber darum nicht weniger lebendig ist. Man erinnert sich an seine ehrfürchtige Haltung gegenüber dem König, als er in der zweiten Szene des ersten Aufzuges erklärt, er sei nur zur Krönung nach Dänemark gekommen und bitte nun um seine Beurlaubung nach Frankreich. Wenn er dem König bei der Beseitigung Hamlets zu Willen ist, so liegt das nicht so sehr daran, daß er den Totschläger seines Vaters und indirekt auch in ihm den Urheber des Todes seiner Schwester haßt, sondern daran, daß er der Macht seines Untertanengefühls gegen sein besseres Selbst nachgibt. Er versöhnt sich sterbend mit Hamlet und gibt das Geheimnis preis, dessen Bekanntgabe zur Rechtfertigung des Prinzen führt.

Auch Polonius ist dem König unbedingt ergeben. Er hat offenbar bei der Wahl des Claudius zum König ausschlaggebend mitgewirkt. Er würde in seiner Treue zum Herrscher nicht schwankend werden, wenn Hamlet ihm die Enthüllungen und Forderungen des Geistes anvertraut hätte. Er würde, wenn er die Geschichte nicht überhaupt für ein Märchen erklärt hätte, sie für die Lockung eines bösen Geistes gehalten und den König vor Hamlet gewarnt und wahrscheinlich seiner Unschädlichmachung zugestimmt haben, wie er in seine Verschickung nach England einwilligt, sobald er sich überzeugt hat, daß das Motiv zu Hamlets Geistesverwirrung nicht unglückliche Liebe zu seiner Tochter ist.

Man hat diesem Diplomaten jede staatsmännische Fähigkeit abgesprochen, ja, ihn als senil bezeichnet. Ganz mit Unrecht. Man hat ihn stets mit Hamlets Augen gesehen, der Grund hatte, ihm gram zu sein, und dessen hypnotische Beeinflussung von Zuschauern und Lesern fast ein ebenso großes Rätsel ist, wie seine widerspruchsvolle Gestalt selbst. Polonius hat die erfolgreiche Politik gegen Norwegen entworfen, die einen Krieg mit diesem Lande vermeidet und einen außerordentlich günstigen Vertrag für Dänemark herbeiführt. Er gibt seinem Sohn die überaus klugen Ratschläge mit auf die Reise, die Weisheit und Lebenskenntnis verraten. Er empfiehlt seinem Sohn, vor allem sich selbst treu zu bleiben, weil er dann gegen niemand

falsch sein könne. Man hat einen Widerspruch zu entdecken geglaubt zwischen diesen goldenen Lebensregeln und der heimlichen Beobachtung seines Sohnes in Paris. Man hat dabei übersehen, daß Lord Cecil, der viel gepriesene Ratgeber der Elisabeth, es mit seinem Sohn nicht anders machte. Es ist niemandem eingefallen, Lord Cecil deswegen Senilität oder Heuchelei nachzusagen. Die Verbindung von Weisheit und Vorsicht lag damals offenbar in der Luft. Manche wollen seine Geistesschwäche daraus ableiten, daß sie auf die Tatsache hinweisen, er habe in seinen Darlegungen über die Art, wie Reynaldo die Lebensart des Laertes feststellen soll, den Faden verloren. Aber sind nicht manche Professoren, die ihre Vorträge ablesen, mit derselben Gedächtnisschwäche behaftet? Manche haben seine Bespionierung Hamlets getadelt. Seine Belauschung entspringt indes der Überzeugung, daß die Urteilsbildung desto sicherer ist, je mehr sie sich auf unmittelbare Wahrnehmungen stützt und nicht auf die subjektiv gefärbten Beobachtungen Dritter.

Seine Freude an rhetorischer Wirkung, die eine Geduldsprobe für andere ist, ist zweifellos eine Schwäche. Sie ist aber keineswegs ein Zeichen von Eitelkeit oder gar von geistigem Verfall. "More matter with less art," sagt die Königin zu ihm, indem sie seine Darstellung treffend charakterisiert. Sie ist aber genau wie der König überzeugt, daß er etwas zu sagen hat.

Seine entscheidenden Handlungen sind alle aus einem Punkt zu erklären, seiner Königstreue, deren Opfer er schließlich wird. Hamlets Degen durchbohrt ihn hinter den Wandbehängen, als er sich bemüht, das Verhalten des Prinzen gegen seine Mutter aus eigener Anschauung kennenzulernen.

Rosenkrantz und Guildenstern, die Freunde Hamlets, sind die einzigen, die sich über die Wirksamkeit des Untertanengefühls völlig klar sind. Sie stellen sich mit Bewußtsein auf die Seite des Königs, gegen ihren Freund Hamlet. Sie bemühen sich ehrlich, den Konflikt zwischen Untertanentreue und Freundschaft zu lösen. Es ist aber von vornherein klar, daß ihnen der König höher steht als der Freund. Sie weisen deshalb die verächtliche Äußerung Hamlets über den König (*a thing*) zurück, sie sind bereit, Hamlet abzulenken und ihm sein Geheimnis abzulocken, und sie sind schließlich entschlossen, dem König zu helfen, Hamlet unschädlich zu machen, als

dieser von seiner feindseligen Haltung gegen den König nicht ablassen will. Die Stimme der Freundschaft verstummt, und sie folgen dem mächtigen Impuls ihres monarchischen Gefühls, als sie die Verschickung Hamlets übernehmen. Hamlet tut ihnen Unrecht, wenn er sie mit einem Schwamm vergleicht, der königliche Gunstbezeugungen aufsaugen möchte. Es ist selbstverständlich gewinnbringender, dem über Reichtum, einträgliche Stellen und über Vergünstigungen aller Art verfügenden Könige zu dienen als dem armen Hamlet, dessen Aufwand vom Könige bestritten wird. Das ist aber nicht das entscheidende Motiv dieser beiden Männer. Die Ordnung, die der König verkörpert, muß gegen den Wahnsinn Hamlets geschützt werden.

Ophelias Schicksal hat zu allen Zeiten tiefes Mitgefühl geweckt, und das um so mehr, als der Leser ebensowenig begreifen konnte wie Ophelia selbst, warum Hamlets Gefühl für sie sich so plötzlich gewandelt hatte. Nehmen wir an, daß sie, wie alle Zeitgenossen, mit dem mächtigsten Triebe ausgestattet war, einer durch nichts zu erschütternden Untertanentreue, so fällt es uns wie Schuppen von den Augen. Hamlet wird es nie gelingen, sie gegen den König zu gewinnen. Sie wurde den Haß Hamlets gegen den König nie verstehen, geschweige denn teilen können. Eine Unterstützung der Pläne Hamlets würde sie in einen unerträglichen Konflikt stürzen. Sie würde vor allen Maßnahmen gegen den König zurückschrecken und bemüht gewesen sein, die Enthüllungen des Geistes als Lockungen des Bösen hinzustellen. Sie hat kein Wort der Kritik an der übereilten Heirat des Königspaares, ja sie berichtet Hamlet sogar, als er in seiner Bitterkeit den Zeitraum zwischen dem Tode seines Vaters und der zweiten Heirat seiner Mutter erheblich verkürzt. Sie ahnt nicht einmal, daß hier die Wurzeln seines Unglücks, seiner Wandlung liegen. Sie gedenkt seiner Zurücksetzung mit keinem teilnehmenden Wort. Was hatte aber näher gelegen, als dem geliebten und von ihr bewunderten Prinzen ihre Teilnahme an seiner Enttauschung auszudrücken, daß nicht er, der dreißigjährige hochbegabte Mann, sondern sein Onkel, den er stets mit Geringschätzung betrachtet hatte, durch die Entscheidung des Kronrates der Nachfolger seines Vaters und durch den freien Entschluß seiner Mutter sein Stiefvater wurde. Sie macht sich keinerlei



Gedanken über die Gründe seiner Veränderung, die sie mit beredten und tiefdringenden Worten nach dem endgültigen Bruche zwischen ihnen zu schildern weiß. Jedenfalls wäre sie nie auf den wahren Grund gekommen; denn nichts liegt ihr ferner, als den König zum Gegenstand ihrer Kritik zu machen und so in einen schweren Konflikt mit ihrem monarchischen Gefühl zu geraten. Sie würde, wenn sie es täte, ebenso unglücklich werden wie durch die Mißhandlung ihrer tiefen Liebe durch Hamlet. Sie hat schon lange gewünscht, die hochgeschätzten Zeichen seiner Liebe zurückzugeben. Darin ist aber nicht eine Abkühlung ihrer Gefühle zu erblicken, auch nicht der Einfluß ihres Vaters, der ihr Zurückhaltung auferlegt, noch weniger eine Wirkung der Warnung ihres Bruders, der Hamlets Liebe mit einer vergänglichen Frühlingsblume vergleicht. Sie trennt sich nur mit tiefem Schmerze von diesem Andenken: ihr Duft ist dahin, seitdem der Geber unfreundlich gegen sie ist. Sie ist fest überzeugt, daß der Geist ihres angebeteten Prinzen Schiffbruch gelitten hat, freilich ohne nach dem Grunde zu forschen. Ihr Gemüt verwirrt sich, als sie erfährt, daß der geliebte Mann ihren Vater erschlagen hat.

Horatio ist der einzige, den Hamlet mit seinem Spott verschont, wenn man von Bernardo und Marcellus absieht. Horatio ist ein Mann, der über dem Schicksal steht; er ist das Prototyp des modernen englischen Gentleman. So sehr Hamlet ihn bewundert und Horatio dem Prinzen zugetan ist — mehr nach Art eines alten Römers als eines Dänen —, so ist seine Bedeutung für den Gang der Handlung jedenfalls bis zur Ermordung des Claudius gering, wenn nicht gleich Null. Wie kommt das? Hamlets Verehrung für ihn läßt sich mit Händen greifen. Hamlet bekennt III 2 ihm gegenüber, daß seine Seele ihn zum Vorbild genommen und seine Freundschaft gesucht habe, seitdem sie selbst wählen und den Menschen vom Menschen unterscheiden könne. Horatio scheine nichts zu erdulden, während er alles erduldet. Sein Urteil und sein Blut seien so gut gemischt, daß er nicht des Schicksals Flöte sei, die den Ton von sich gebe, den das Schicksal wolle. »Zeig mir den Mann«, ruft Hamlet zum Schluß aus, »der nicht der Sklave seiner Leidenschaft ist, und ich will ihn in meinem innersten Herzen tragen.« Hamlets Hochachtung erschöpft sich nicht in Bekenntnissen, er vertraut ihm allein die Enthüllungen

des Geistes an. Mehr kann man kaum zum Lobe eines anderen sagen, wenngleich auch die Wertungsweisen heute andere sind.

Auf der anderen Seite wird die hingebende Liebe des Horatio zu Hamlet durch sein Gesamtverhalten bewiesen. Er berichtet dem Hamlet von der Erscheinung des Geistes, nicht dem König, und er hält sein Versprechen, über die Geistererscheinung zu schweigen, obwohl eine Mitteilung an den König für ihn, den armen Schriftsteller, eine gesicherte Existenz bedeutet haben würde. Er unterstützt Hamlet bei der Feststellung der Schuld des Claudius, und er greift schließlich zum Giftbecher, als er Hamlet sterben sieht. Nur auf Bitten des Prinzen gibt er diese Absicht auf, um die Ehre seines Freundes nach dessen Tode zu retten.

Wenn Horatio trotz dieser treuen Liebe keinen Plan zur Bestrafung des Mörders entwirft, wenn er keinen Versuch macht, Hamlet anzutreiben, wenn er kein Wort des Tadels gegen den König und die überstürzte Heirat findet, so muß das an einer Hemmung liegen, von der er nicht spricht, die aber nichtsdestoweniger in seiner Seele vorhanden ist. Die Übereilung der Heirat gibt er nur zögernd zu, als Hamlet diese Zustimmung von ihm erwartet, und nur bei der Schilderung Hamlets, welchen teuflischen Plan Claudius ersonnen hatte, um seinen Neffen zu verderben, läßt er sich zu der Äußerung hinreißen: "Why, what a king!" Man weiß aber nicht recht, ob in Entsetzen oder in Bewunderung. Er teilt offenbar mit den Zeitgenossen Shakespeares das Untertanengefühl, das seine Entschlußkraft lähmt, ihn hindert, aktiv gegen den König vorzugehen, und ihn zwingt, dem Thronräuber mit derselben Willigkeit zu dienen, wenn auch mit andersartiger Achtung als dem alten Hamlet.

Es ist möglich, daß der besonnene wissenschaftlich geschulte Mann die Gefahren eines Bürgerkrieges am Horizont auftauchen sieht, wenn die Sühne gewaltsam herbeigeführt wird, und daß er deshalb den König lieber im Besitze seiner Macht lassen möchte. Für diese Annahme spricht die Eile, mit der er am Schluß der Tragödie Fortimbras, den Adel und das Volk über die Gründe, die zum Untergang der Königsfamilie geführt haben, aufklärt, um größeres Unheil zu verhüten. Das aber allein kann seine stoische Zurückhaltung nicht erklären.

Er ist in genau derselben Lage wie ein moderner Leser: Beide sind von der Schuld des Claudius überzeugt, nur daß er als Freund Hamlets mehr Grund hat, dem Könige gram zu sein als jener; und doch ist sein Verlangen nach ausgleichender Gerechtigkeit schwächer. Er folgt Hamlet auf dessen krummen Wegen. Das ist alles. Nur zweimal sucht er Unheil von Hamlet abzuwenden: einmal als Hamlet dem Geist zur Klippe folgen will, und dann als er trotz böser Vorahnung den Zweikampf mit Laertes austragen möchte. Diese Passivität kann nur auf ein Gefühl zurückgehen, das der moderne Leser gegenüber dem Claudius nicht besitzt, nämlich das Untertanengefühl, das charakteristisch für die Elisabethzeit ist und das ohne Rücksicht auf Würdigkeit oder Unwürdigkeit seine unverbrüchlichen Rechte fordert.

Auch in Horatios Liebe zu Hamlet steckt ein Körnchen dieses Gefühls. Er spricht fast immer mit einer gewissen Ehrfurcht zum Prinzen, die in Hamlets freundschaftlichem Ton und Verhalten keine Stütze findet. Offenbar bestimmt ihn das Bewußtsein, daß Hamlet der Sohn des alten Königs und der Thronanwärter ist, der dieselben Gefühle wie der regierende König, freilich in abgeschwächter Form, hervorruft, eine Wahrnehmung, die wir auch bei allen übrigen Personen der Tragödie machen können.

Osric. Niemand findet ein gutes Wort für den Großgrundbesitzer und Hofmann Osric, offenbar, weil Hamlet seinen Besitz (*dirt*), seine gesuchte Ausdrucksweise, vor allem aber seine Anpassungsfähigkeit verächtlich gemacht hatte. Er findet es heiß und kalt, je nachdem Hamlet seine Zustimmung zu seiner willkürlich wechselnden Behauptung verlangt, daß es heiß oder kalt sei. Aber sollte Osric dem Hamlet, den er für verrückt hielt, widersprechen? Es ist doch üblich, Verrückte nicht durch Widerspruch zu reizen. Er kann kaum erraten, daß Hamlet in diesem Augenblick seine Rolle als Verrückter vergessen und sich an der scheinbaren Unterwürfigkeit des anderen weiden wollte. Charakterlosigkeit würde nur vorliegen, wenn Osric befürchtete, durch Widerspruch den Zorn des mächtigen Kronprinzen gegen sich zu entfesseln und sich so irgendwelchen Schädigungen auszusetzen. Hamlets geringer Einfluß aber beim Könige dürfte bekannt sein. Hamlet selbst würde aber in diesem Falle, da er ein unwürdiges Spiel mit

einem Schwächeren treibt; dem Vorwurf der Tyrannei nicht entgehen. Osric ist zweifellos kein gründlich gebildeter oder geistreicher Mann. Er hat sich die Redewendungen seiner Zeit angeeignet, ohne die Zeitmeinungen innerlich erfaßt zu haben. Die geringe Einschätzung des Osric ist sicher ein Ausfluß unseres Vorurteils, daß der danische Hof verrottet sei. Die Ausleger haben diese Ansicht von Marcellus herübergenommen, der aber, den Aberglauben seiner Zeit teilend, diese Ansicht aus der Erscheinung des Geistes ableitet, etwa wie man aus dem Auftreten eines Kometen auf schreckliche Ereignisse schloß, ohne daß irgendwelche Anhaltspunkte dafür vorhanden waren. Übrigens gibt es ein sehr viel näherliegendes Motiv für die Unterordnung des Osric gegenüber Hamlet; das ist sein stark ausgeprägtes monarchisches Gefühl, das seine Haltung zu Hamlet als dem künftigen Herrscher bestimmt. Freilich wird dies Gefühl im Fall eines Konfliktes zwischen dem Thronanwärter und dem jetzigen König ihn immer auf die Seite des letzteren treiben. Als Hamlet den König verletzt, ruft Osric mit andern aus: »Verrat!«

Hamlet ist ein Mensch mit einer ebenso umfassenden wie rätselhaften Seele. Eine Unzahl von verschiedenen, teils entgegengesetzten Auffassungen sind über Hamlet entwickelt worden.

Robertson und Clutton-Brock empfinden den Hamlet der Monologe und den Hamlet der rauhen, grausamen Tat als einen unvereinbaren Widerspruch. Der schwermütige Hamlet, der sich das Leben nehmen mochte, der tiefsinnige Betrachtungen über die Sinnlosigkeit des Lebens anstellt, der zaudert und immer wieder zaudert, die geschworene Rache am König zu nehmen — und der Hamlet, der Ophelia in tiefster Seele verletzt, ohne auch nur den Schatten eines Grundes zu besitzen; der über den von ihm erstochenen Polonius witzelt, der Hamlet, der seine beiden Freunde kaltblütig und ohne eine Anwandlung von Reue in den Tod schickt: sind nicht in Einklang miteinander zu bringen.

Robertson will diesen unversöhnlichen Widerspruch historisch lösen. Die Quelle, ein alteres Drama von Kid, das Shakespeare umgestaltete, enthielt einen Hamlet, der ein Barbar war und barbarisch handelte. Diesen Hamlet verwandelte Shakespeare in einen feinfühlenden, humanistisch gebildeten

selbstkritischen, vom Rachegefühl freien Elisabethaner, während er die barbarischen Handlungen unverändert herübernahm. Dieser feingebildete analytisch veranlagte Hamlet würde seine Freunde Rosenkrantz und Guildenstern nie dem Henker überantwortet haben. Wenn wir seine Persönlichkeit trotzdem als Einheit empfinden, so liegt das an der Natürlichkeit seiner Ausdrucksweise, an dem Reichtum seiner Gedanken, an der Kraft seiner Gefühle, an dem Schwung seiner Phantasie, vor allem aber an unserem Mitleid mit seiner unverdienten, tragischen Lage. Der Widerspruch kommt uns erst bei wiederholtem Lesen in Verbindung mit längerem Nachdenken zum Bewußtsein. Goethe scheint diesen Widerspruch nicht bemerkt zu haben. Er erblickt in ihm einen feingebildeten, sittlich hochstehenden Menschen, der eine Aufgabe lösen soll, der er nicht gewachsen ist und an der er zerbricht. Er malt sich aus, was aus ihm geworden wäre, wenn er ohne das rauhe Schicksal, seinen Vater rächen zu müssen, durchs Leben gegangen wäre.

Clutton-Brock sieht einen ganz anderen Grund für den Bruch in Hamlets Natur. Er nimmt an, daß Hamlet, der seine Mutter über alles verehrt, einen Nervenschock bekommt, als der Geist ihm ihre Mitschuld an dem Verbrechen des Claudius enthüllt. Dieser Nervenschock hat seinen Willensmechanismus gestört, so daß er sich anders in Worten und Taten ausdrückt, als seiner wirklichen Natur entspricht. Je mehr er sich zum Handeln antreibt, desto unfähiger wird er zu handeln. Außerdem ist es dem zivilisierten Menschen natürlich, seiner Rache mehr in Worten als in Taten Luft zu machen.

Im Gegensatz zu diesen beiden Auffassungen steht die des Deutschen Werder. Er geht von der Tatsache aus, daß Hamlets Charakter eine wirkliche Einheit bildet, daß also der Hamlet der Monologe und der Hamlet der grausamen Tat miteinander vereinbar sind. Hamlets Zaudern ist nach ihm ganz natürlich. Er hat keine subjektiven Hemmungen. Seiner Aufgabe stehen so unüberwindliche objektive Schwierigkeiten entgegen, daß sie genügen könnten, einen Menschen um seinen Verstand zu bringen. Hamlet behält ihn, geht aber mit äußerster Vorsicht zu Werke. Seine vorgetäuschte Geistesverwirrung dient ihm dabei als Maske, um seine Feinde auszuhorchen. Der Hof, der nicht der des alten Hamlet sein kann, ist vollkommen verderbt. Heuchelei und Strebertum sind die herrschenden

Leidenschaften. Wie könnte das auch anders sein, wenn ein Brudermörder auf dem Throne sitzt! Werder hält es für sicher, daß nach der Aufführung des Gonzago und dem plötzlichen Fortgang des Königs jeder am Hofe weiß, was Claudius verbrochen hat. Bis zum Tode des Polonius fühlt Hamlet sich rein und dem König überlegen. Von da an ist sein Gewissen belastet, und er hat das Verlangen, zu sühnen; deshalb gehorcht er willig, als der König ihm eröffnet, daß er nach England gehen müsse. Seine Aufgabe, den Mord des Vaters zu rächen, erfüllt er schließlich, als Claudius, zwar ohne seine Schuld zu bekennen, durch Laertes und die Königin so bloßgestellt wird, daß niemand mehr an der Anklage zweifeln kann, und Hamlets Name wird ohne Schlacken der Nachwelt überliefert.

Miss Winstanley hat bei ihrer Auslegung die Ansicht Shakespeares berücksichtigt, daß es die Aufgabe des Dramatikers sei, »das Zeitalter und den Körper der Zeit, dessen Form und Gepräge zu zeigen«. Nur gibt sie dieser Forderung eine engere Bedeutung. Nach ihr ist es Pflicht des Dramatikers, die Zeitereignisse und die Zeitgenossen auf die Bühne zu bringen, wenn auch unter Mischung von Zügen verschiedener Charaktere. Miss W. ist der Meinung, daß die Bühne damals unsere Zeitung vertrat. Daraus erklärt sich die Strenge der Zensur der Elisabethzeit. Nach Miss W. soll beispielsweise Ophelias grausames Schicksal das Erlebnis der Elisabeth Vernon widerspiegeln, und, was für uns bedeutungsvoller ist, Hamlet soll eine Verbindung von Jakob I. und Essex darstellen. Hamlets Zaudern und rücksichtslose Entschlossenheit sind dem Charakter König Jakobs entlehnt. Dieser hatte sich, immer nach Miss Winstanley, während seines Aufenthaltes in Dänemark anläßlich seiner Heirat mit der Prinzessin Anna gegen den Ungehorsam des jüngeren Bothwell genau so zögernd verhalten wie Hamlet gegenüber dem Mörder seines Vaters. Dieser Vergleich ist vollkommen unbegründet. Ich folge bei meiner Widerlegung den Tatsachen, wie sie von Melvil in seinen "mémoires" und namentlich von T. F. Henderson in "James the 1<sup>st</sup> and the 6<sup>th</sup>" erzählt werden. Bothwell war während der monatelangen Abwesenheit des Königs in Dänemark, dem Rat, der die Regierungsgeschäfte regeln sollte, als Einpeitscher zugeteilt worden. Dieser Kunstgriff wirkte sich gut aus, insofern der ehrgeizige und zur Auflehnung neigende Mann keinen Auf-

stand gegen den König erregte, dem er sich wegen seiner Verwandtschaft gleichstellte. Freilich hatte er sich mit Hexen in Verbindung gesetzt, die während der Rückreise des Königs von Dänemark nach Schottland gefahrbringende Stürme hervorrufen sollten. Nach Melvil ermächtigte der König seinen Kanzler, der ihn begleitete, gegen Bothwell gleich nach seiner Rückkehr mit aller Schärfe vorzugehen. Von einem Zaudern des Königs weiß weder Melvil noch Henderson etwas zu melden. Der König zeichnete sich trotz aller angeborenen Furchtsamkeit durch Entschlossenheit aus, zumal, wenn es sich um seine angestammten Herrscherrechte handelte, denen er einen gottlichen Ursprung andichtete. Henderson sagt in diesem Zusammenhang auf Seite 133, Zeile 29: "Vacillating and timid as was in many respects his conduct and policy, he never lost sight of his main purpose, and in the matter of his sovereign rights he like a true Stuart was prepared to run all risks."

In diesem Fall hatte er aber ganz besonderen Grund zur Angst und zum Zaudern. Er teilte nämlich den Aberglauben seiner Zeit, daß es Hexen gäbe und daß eine persönliche Verbindung mit dem Teufel und dieser Welt möglich sei. Seine Furcht vor Bothwell, der ja mit berühmten Hexenmeistern verkehrte, war deshalb jeder Überredungskunst unzugänglich. Trotzdem betrieb er den Prozeß gegen die Hexen mit großer Energie, weil er glaubte, daß Eile geboten sei, und setzte Bothwell, der sich allerdings selbst gestellt hatte, im Schloß von Edinburgh gefangen, von wo er wieder entwich, als er Gefahr für sein Leben witterte. Der jahrelange wechselvolle Kampf des Königs mit Bothwell endete mit dessen Flucht nach Nordfrankreich. Diese lange Dauer hatte ihren Grund in der Persönlichkeit Bothwells, der sich die Hilfe der schottischen Kirche, eines Teils des Adels und den Beistand der Königin Elisabeth zu sichern wußte. Sie war nicht in der Unentschlossenheit des Königs begründet.

Es ist daher ganz unerfindlich, wie Miss Winstanley das unzweifelhafte Zaudern Hamlets in bezug auf die Rache an seinem Onkel mit dem entschlossenen Vorgehen König Jakobs bei der Bestrafung Bothwells verwechseln konnte.

Miss Winstanleys Versuch, Hamlets Charakterwiderspruch durch den Hinweis auf Jakob I. als natürlich hinzustellen, ist damit als gescheitert zu betrachten. Von einer Erklärung

dieses Widerspruches kann aber überhaupt nicht die Rede sein, denn ein Vergleich Hamlets mit einer historischen Persönlichkeit ist noch keine Erklärung, sondern nur ein Beweis dafür, daß ein solcher Charakter möglich ist.

Es ist übrigens unwahrscheinlich, daß die Shakespeare von Miss Winstanley zugeschriebene Kunstauffassung richtig ist. Eine Aufspürung von Ereignissen und Persönlichkeiten aus der Zeitgeschichte, die der Dichter vor Augen gehabt haben könnte, ist ein gelehrtes Vergnügen, aber kein künstlerischer Genuß, dessen Merkmale: die Versetzung in eine höhere Wirklichkeit und eine Steigerung unseres Lebensgefühls, bei Shakespeare in hohem Grade vorhanden sind.

Das anregende, im Jahre 1935 erschienene Buch: *What happens in Hamlet* von Dover Wilson bringt unsere Erkenntnis, warum Hamlet zaudert, keinen Schritt weiter. Wir müssen Dover Wilsons Auslegung einen breiteren Raum gewähren, da sein Buch wenigstens in England als Standard-Werk gilt. Nach ihm kommt die Hemmung genau wie nach Clutton-Brock von Hamlets Bewußtsein, daß seine Seele durch den Inzest seiner Mutter besudelt sei. Infolgedessen kann er nicht mehr handeln; er ist Fleisch von ihrem Fleisch und hat deshalb teil an ihrer Verderbtheit.

Zu diesem Grunde gesellt sich noch ein zweiter (S. 259). Beide Hauptfiguren seien gezwungen, im geheimen zu arbeiten. Hamlet, um die Ehre seiner Familie und den guten Namen seiner Mutter zu retten, und Claudius um seiner selbst willen.

Beide Tatsachen sind indessen nicht die Gründe, durch die Hamlet sich gehemmt fühlt. Ja, die erstere Behauptung ist nicht einmal eine Tatsache.

Dover Wilson nimmt auf Grund der Lesart: *sullied flesh* in Quarto 2 für *solid flesh* in Folio 1 (I 2, 129) an, daß Hamlet sich befleckt fühlt. Die Stelle ergibt aber in seiner Auslegung einen krassen Widersinn. Er sagt, das Bild hinter den Worten: *sullied, melt, thaw, dew*, sei nicht schwer zu erraten. Es handle sich um durch Ruß und Schmutz verunreinigten Schnee im Zustand des Tauens. Welchen Sinn aber soll es haben, daß Hamlet sein beflecktes Fleisch mit schmutzigem Schnee im Zustand des Tauens vergleicht? Von dem, was auftaut, kann man unmöglich wünschen, daß es auftauen möge, wohl aber kann Hamlet von seinem »allzufesten«



Fleisch wünschen, daß es wie Eis schmelzen möge, und dabei das verzweifelte Bewußtsein haben, daß es nicht schmelzen kann und wird.

Außerdem kann er sich gar nicht befleckt fühlen, weil er nicht den Schatten eines Grundes hat, daß seine Mutter schon vor der Heirat mit Claudius mit ihm geschlechtlichen Verkehr gepflogen hat. Eine dunkle Ahnung sagt ihm vielleicht, daß nicht alles mit rechten Dingen zugegangen ist. Darauf weist sein späterer Ausruf: "oh, my prophetic soul!" (I 5, 40) hin. Aber nichts läßt darauf schließen, daß die Mutter sich etwas vorzuwerfen hat. Das Wort "incestuous" braucht Hamlet vom Ehebett. Die beiden Stellen in seinem ersten Monolog und in der Gebetsszene lassen keinen Zweifel daran aufkommen: "oh, most wicked speed to post with such dexterity to incestuous sheets!" (I 2, 156), und "or in the incestuous pleasure of his bed" (III 3, 90). Die starken Ausdrücke des alten Hamlet sind ebensowenig beweiskräftig: "Ay, that incestuous, that adulterate beast!" (I 5, 42). Sie beziehen sich offenbar auf die Kunst des Claudius, die Liebe Gertruds nach seiner Ermordung zu gewinnen. Ein sexueller Verkehr der beiden vor seinem Tode und die Kenntnis dieses Ehebruchs wurde den König wohl zu sehr ernsten Gegenmaßnahmen, jedenfalls zur Vorsicht bestimmt haben. Für diese Annahme fehlt aber jeder Anhaltspunkt. Wenn aber der Sohn gar nicht an einen Ehebruch der Mutter glaubt, entfällt auch jeder Grund für die Annahme, daß Hamlet durch sein Gefühl der Befleckung die Kraft zum Handeln teilweise eingebüßt hat.

Hamlet möge sich nun befleckt fühlen oder nicht, auf welche psychologische Beobachtung oder Erfahrung stützt Dover Wilson seine weittragende Vermutung, daß Hamlet durch das Gefühl der Befleckung in seiner Entschlußkraft gelähmt wird? Das Gefühl einer persönlichen seelischen Schädigung müßte doch seinen Zorn wecken und seinen Rachedurst nur vergrößern.

Wenn Hamlet gleich nach der Heirat seiner Mutter Welt-schmerzstimmung hat, so hängt das mit seiner Stellung und seinem Charakter zusammen. Keine einzige Persönlichkeit des Stückes übt Kritik an der übereilten Heirat der Königin, geschweige denn bittere Kritik. Hamlet steht in dieser Hinsicht ganz allein: als Sohn? nein, als Charakter? ja. Zwei

Züge seiner Anlage sind schon jetzt klar erkennbar, eine äußerst scharfe Verurteilung des Unmoralischen oder moralisch Gleichgültigen und eine übersteigerte Wertung des Moralischen. Daraus erklärt sich die übertrieben hohe Einschätzung seines Vaters und die starke Unterschätzung seines Onkels. Der eine erscheint ihm als Apollo und der andere als Satyr. Der Umstand aber, daß die übrige Welt seine Wertschätzungen nicht teilt und seiner Mutter übereilte Heirat billigt, erschüttert seine sittliche Wertordnung, bringt ihm seine Vereinsamung zum Bewußtsein und erfüllt ihn mit Verzweiflung, bis zum Wunsche des Selbstmordes. Die Welt seiner sittlichen Werte ist zerbrochen. Was er für allgemein verbindlich hielt, wird von niemand beachtet. Seine Mutter, die die überlegene moralische Persönlichkeit seines Vaters besser kennen und schätzen mußte als irgend jemand, schien sein Andenken ohne eine Spur von Trauer beiseite zu schieben, und die übrige Welt findet das ganz in der Ordnung. Er sieht sich vergebens nach einem mitfühlenden Herzen um. Die Erkenntnis von dem unmoralischen Charakter der Welt zwingt ihn aber nicht, wie etwa Augustin und Luther, den Schluß zu ziehen: *Credo quia absurdum est*, also seine Zuflucht im Glauben an Gott zu suchen. Er wird, wahrscheinlich infolge seiner Jugend, eine Beute der Verzweiflung: "break, my heart, for I must hold my tongue" (I 2, 159). Und als er später vom Geist die Wahrheit über den Tod seines Vaters erfährt, bildet er sich ein, er könne oder müsse die aus den Angeln gehobene Weltordnung wieder einhängen. Der Verstand sagt ihm, daß er schweigen muß; denn er fühlt die unheimliche Macht der unbedingten Königstreue bei den anderen. Es ist ihm aber offenbar noch nicht zum Bewußtsein gekommen, daß auch er sich diesem Gefühl nicht ganz entziehen kann.

Wenn man annimmt, daß Hamlets Gemutsbewegung im ersten Monolog der Ausdruck einer sittlichen Krise ist, deren Anstoß seiner Mutter übereilte Heirat mit einem nach seiner Auffassung unwürdigen Manne ist, so lösen sich die Schwierigkeiten, die Elliot (S. 305) zu sehen vermeint, ganz von selbst; während Dover Wilson nicht mit ihnen fertig wird. Elliot behauptet, daß Hamlet sich unter der Herrschaft einer Gemutsbewegung befindet, die in einem Mißverhältnis zu den Tatsachen steht. Elliot geht aber noch einen Schritt weiter: er

schließt aus dieser Tatsache, daß Shakespeare ein Problem angefaßt hat, das über seine Kraft geht. Dover Wilson hält ihm entgegen, daß er die Wirkung des incests auf den Menschen des 17. Jahrhunderts übersehen habe. Diese Wirkung rechtfertige Hamlets selbstmörderische Stimmung. Die Frage, ob diese Wirkung angemessen sei, hänge allerdings von der persönlichen Meinung und dem kritischen Urteil des Auslegers ab. Bejahe man diese Frage nach der Angemessenheit, so sei alles Weitere in Ordnung. Gegen diese Auffassung ist zu sagen, daß in der Tat ein Mißverhältnis zwischen Hamlets leidenschaftlichem Erguß und dem äußeren Anlaß vorliegt, gemeint ist die Übereilung der Heirat seiner Mutter, in der Hamlet nur einen Ausfluß sinnlicher Begierde erblickt. Im Lichte unserer Ansicht wird dies Mißverhältnis ohne weiteres verständlich. Hamlet schließt von der straflosen Verletzung der einen Bindung auf die Hinfälligkeit aller sittlichen Bindungen; damit zerbricht seine sittliche Wertordnung. Er bekommt die Überzeugung, daß das Böse in der Welt triumphiert, eine Überzeugung, die in dem ersten Monolog und noch bestimmter in dem dritten "to be or not to be that is the question" ihren klassischen Ausdruck findet. Die allgemeine Anklage in dem ersten Monolog:

"the world is an unweeded garden, that grows to seed; things rank and gross in nature, possess it merely" (I 2, 35),  
entspricht genau der näher bestimmten Anklage im dritten Monolog:

"For who would bear the whips and scorns of time, the oppressor's wrong, the proud man's contumely, the pangs of despis'd love, the law's delay, the insolence of office, and the spurns that patient merit of the unworthy takes," . . . (III 1, 70).

Die restlose Verurteilung des Lebens, die das Gute und Schöne aus dem Dasein entfernt, die mit Gluck unvereinbar ist und die Sehnsucht nach dem Ende nährt, begleitet ihn bis zu seinem frühen Tode. Es steht im Einklang mit dieser Verurteilung, wenn Hamlet sterbend zu Horatio sagt: "Absent thee from felicity awhile, and in this harsh world draw thy breath in pain" (V 2, 358).

Die Weltschmerzstimmung ruft in Hamlet, der eine kontemplativ-aktive Natur ist, keine lähmende Wirkung hervor, sondern den entschlossenen Willen, die Welt zu verbessern, also auch die Absicht, die Strafe an Claudius zu voll-

ziehen. Hamlet ist weit entfernt, sich befleckt zu fühlen und infolgedessen in seiner Kraft zu handeln geschwächt zu sein.

Der zweite Grund seines Zauderns nach Dover Wilson, nämlich, daß Hamlet wegen der Familienehre im geheimen, also langsam vorgehen muß, ist auch nicht stichhaltig.

Die Gebetszene beweist, daß ganz andere Rücksichten für Hamlet maßgebend sind als die Ehre der königlichen Familie und der gute Name seiner Mutter. Er schont angeblich den König, weil er im Gebet ist; er will ihn erst erledigen, wenn er sich einem Laster hingibt, wozu er bezeichnenderweise auch die Freuden des Ehebetts rechnet. Die Rücksicht auf die Ehre der Familie und seiner Mutter kommt ihm gar nicht in den Sinn, und selbst in seiner Todesstunde sorgt er sich um seinen eigenen verwundeten Namen, falls Horatio mit ihm in den Tod geht, nicht um den seiner Familie.

Hamlets Zaudern entspringt demnach weder seiner Gemütsverwirrung noch dem Wunsche, die Ehre seiner Familie zu retten. Von Gemütsverwirrung kann überhaupt nicht die Rede sein. Hamlet ist infolge der ubereilten Heirat seiner Mutter mit ihrem Schwager an der Herrschaft der sittlichen Werte irre geworden. Er nimmt sich vor, die aus den Fugen geratene sittliche Welt wieder einzurenken, fühlt aber, daß er dabei scheitern muß. Die Bitterkeit, die daraus quillt, ist keine Gemütsverwirrung, kein Wahnsinn, sondern echter Pessimismus. Zu den allgemeinen Gründen seines Pessimismus kommt noch die Pflicht zur Rache an dem allmächtigen und von den Hofleuten geschätzten König, die in unerschütterlicher Treue zu ihm halten, eine Treue, an der Hamlet selbst Anteil hat. Die von Furcht und Königstreue gehemmte Rache sucht aber dennoch nach verstecktem Ausdruck in Worten. Diese Verzerrung seines sprachlichen Ausdrucks in Verbindung mit seinem pessimistischen Hohn wirkt auf Menschen, die mit solchen Seelenzuständen nicht vertraut sind, wie Gedankenverwirrung, wie Wahnsinn. Diese Pessimisten sind aber genau wie Hamlet im Vollbesitz ihrer Geistes- und Willenskrafte. Hamlet hat also auch nicht, wie Dover Wilson meint, von Zeit zu Zeit Anfälle von Geistesgestörtheit. Wir können, sagt er, bei Hamlet die Linie zwischen geistiger Gesundheit und Krankheit nicht genau ziehen. Dies sei Shakespeares Absicht gewesen. Eine solche Annahme löse alle Schwierigkeiten. Hamlet ist

zugleich verrückt und der gesündeste aller Menschen, ein Zauderer und ein Mann der Tat, ein erbärmlicher Versager und ein anbetungswürdiger Held.

Das ist eine höchst bequeme Lösung. Dover Wilson übersieht, daß Hamlets Verrücktheit sich immer nur gegen gewisse Personen äußert, gegen alle, die eindeutig auf der Seite des Königs stehen. Im Gespräch mit Horatio und den Schauspielern ist er stets klar. Er übersieht ferner, daß seine Unfähigkeit zu handeln sich allein auf den König erstreckt, wo er tausendfachen Grund zum Handeln hätte. Die wahre Ursache seines Zauderns ist, wie später zu zeigen wäre, eine Hemmung in der eigenen Brust, seine Königstreue, so sehr er auch andere verhöhnt, die ihr folgen.

Middleton Murry hat in seinem Buch aus dem Jahre 1936 (*Shakespeare*) einen fesselnden Versuch gemacht, Licht auf Hamlets Zaudern zu werfen. Er geht davon aus, daß der Geist Hamlet mit Grauen vor dem erfüllt hat, was nach dem Tode kommen kann. (The dread of something after death.) Hieraus schließt er, daß dieses Grauen Hamlet abhält, seiner Pflicht zur Rache zu genügen. Erst wenn er mit diesem Grauen fertig geworden ist, kann er seinen Onkel beseitigen. Diesen Sieg über sich selbst hat er errungen, als er seinem Freunde Horatio erklärt: "the readiness is all". Das soll bedeuten: Ich habe zwar in bezug auf den Zweikampf mit Laertes eine schlimme Vorahnung, ich will mich aber durch dies Gefühl nicht bestimmen lassen. »Was kommen soll, das kommt doch; die Bereitschaft ist alles, und ich bin bereit.« Jetzt ist er frei von der Hemmung, die ihn an der Ausführung der Rache gehindert hat, und der König fällt von seiner Hand.

Einen weiteren Beweis dafür, daß für Hamlet die Vorstellung von dem Leben nach dem Tode alle Schrecken verloren hat, erblickt M. M. darin, daß Hamlet seinem Freund Horatio im Sterben bittet: "absent thee from felicity awhile, and in this harsh world draw thy breath in pain",... Hamlet erwartet also nicht mehr böse Träume nach dem Tode, sondern einen Zustand der Glückseligkeit. Hiernach hat Hamlet in etwa 14 Tagen eine Entwicklung durchlaufen, für die die Menschheit einige Jahrhunderte brauchte. Dieser Gedankenprozeß hat zuerst in dem "to be or not to be"-Monolog bestimmte Gestalt angenommen und sich dann im Fortinbras-Monolog durch Selbst-

kritik zu der späteren abgeklärten Anschauung hinaufentwickelt. M. M. bezeichnet diese Entwicklung Hamlets von "but that the dread of something after death" bis "absent thee from felicity awhile" als den größten Fortschritt, dessen die menschliche Seele fähig ist. Soweit M. M.

Nehmen wir zunächst einmal an, daß M. M. mit seiner Hypothese von Hamlets Entwicklung in bezug auf den Charakter des Daseins nach dem Tode recht hat. Ist es wirklich so, daß er in dem Augenblick, wo er frei von der Furcht vor dem Leben nach dem Tode ist, die Kraft bekommt, die Rache an dem König zu vollziehen? Sicherlich nicht. Er denkt an seinen Sieg im Zweikampf mit Laertes, an seine Wut über das prahlerische Verhalten des Laertes am Grabe seiner Schwester, an den Schmerz, den er ihm durch die Tötung seines Vaters zugefügt hat, und nicht zuletzt an seine Aussöhnung mit ihm: aber er streift mit keinem Gedanken seine Pflicht zur Rache, obwohl sein ganzes Bewußtsein jetzt davon hätte ausgefüllt sein müssen. Und wenn es schließlich zur Beseitigung des Königs kommt, so liegt das an den veränderten Umständen, wie später zu zeigen sein wird. M. M. gibt übrigens selbst zu, daß Hamlet auch hier, wie er sich ausdrückt, "on the spur of the moment" handelt. Wenn aber der Fortfall der Furcht vor dem unbestimmten Etwas nach dem Tode den Weg für sein Rachegefühl nicht freimacht, so kann dies Grauen ihn auch vorher nicht zu zaudern gezwungen haben. Der wahre Grund seines Zauderns ist in einem Gefühl zu suchen, das das Rachegefühl lähmen kann, der ehrfürchtigen Scheu vor der Heiligkeit der Majestät. — Nun ist es aber gar nicht so, daß Hamlet eine Entwicklung in bezug auf die Todesfurcht durchmacht. Für diese Entwicklung hatte er ungefähr 14 Tage, die nicht ausreichen, um aus einem zweifelnden pessimistischen Betrachter einen wissenden Mann zu machen, der gern in das Nichts oder einen Zustand der Glückseligkeit eingeht.

Es ist aber auch nicht einzusehen, wie die Fortinbras-Betrachtung ihn hierin weitergebracht haben soll. Er spricht hier aus, was er schon einmal im Anschluß an den Vortrag der Priamus-Szene geäußert hat, daß weniger Weisheit als Feigheit ihn am Handeln hindere. Er kommt auch zu demselben Schluß: seine Gedanken sollen blutig sein; nur daß er sich in dem ersten Monolog vornimmt, sich zunächst von dem

Zweifel in bezug auf die Schuld des Königs zu befreien. In beiden Fällen verwirklicht er seinen blutigen Vorsatz; allein nicht gegen den König. Im ersteren Falle muß Polonius daran glauben und im zweiten seine beiden unschuldigen Freunde Rosenkrantz und Guildenstern.

Hamlet ist also nicht ein anderer geworden. Was bedeuten dann aber die beiden verschiedenen Auffassungen von dem Zustand nach dem Tode? Zunächst ist festzuhalten, daß Hamlet selbst die Möglichkeit eines traumlosen Schlafes als begehrenswerten Zustand mit ins Auge gefaßt hat. Er ließ die Frage nur offen. Er hatte eben noch kein zwingendes Motiv, sich zu entscheiden. Anders, als er die beiden Freunde unter das Henkersbeil geschickt hat und der König binnen kurzem den Hergang erfahren muß. Jetzt schwebt er in ernster Lebensgefahr. Und in dieser Gefahr kommt ihm die Natur mit einer fatalistischen Illusion zu Hilfe. »Bereit sein ist alles.« Und im Augenblick des Sterbens wird er das Opfer einer zweiten tröstlichen Illusion: Was nach dem Tode kommt, ist Glückseligkeit.

Goethe sagt in seinem Aphorismus »Die Natur«: »Sie (die Natur) hat Freude an der Illusion. Wer diese in sich und andern zerstört, den straft sie als der strengste Tyrann.« Hamlet hat zwar eine unbändige Neigung zur Selbstzerfaserung, aber in diesem Augenblick ist das Grauen, das ihn umgibt, so niederdrückend, und sein Gefühl, daß der Tod nah ist, so sicher, daß seine Selbstkritik schweigt und er sich der beglückenden Illusion willig hingibt.

So gesehen, ist Hamlet nicht zu einer größeren sittlichen Höhe im Vergleich zu seiner früheren Gesinnung gelangt. Er nimmt vom Leben Abschied, wie so mancher vor und nach ihm, mit einer verlockenden Illusion. Wir und er selbst aber haben die Genugtuung, daß die Welt, die ihn verkannte, solange er den König feindselig behandelte, ihm nach Horatios Erklärung Gerechtigkeit widerfahren lassen wird. Es ist und bleibt aber so, daß Hamlet das tragische Opfer des Untertanengefühls geworden ist, das wegen seiner enorm praktischen Bedeutung zumal bei despotisch regierten Völkern mehr Gewalt über die Menschen hat als der höchste moralische Wert, die Gerechtigkeit.

Abgesehen von Werder und Dover Wilson ist es für moderne Kritiker eine ausgemachte Sache, daß Shakespeare

in Hamlet zwei einander widersprechende Naturen vereinigt hat, daß also Hamlet kein einheitlicher Charakter ist. Das offenbart sich unserem Blick aber erst, wenn wir genau hinschauen, wenn wir über das Stück nachdenken. Ist einem der Widerspruch zwischen dem zaudernden und rasch entschlossenen Hamlet, zwischen dem reflektierenden und brutal handelnden Hamlet erst einmal aufgegangen, wird man sich nach einer Erklärung umsehen müssen. Die neueren Hamlet-Ausleger beschäftigen sich, wie wir gesehen haben, in erster Linie mit der Lösung dieses Rätsels. Die verbreitetste Ansicht, der auch Ralli huldigt, geht (*History of Shakespearean Criticism*) von der Theorie über den Menschen aus, wonach die Zivilisation die grausamen Instinkte, also vor allem den Instinkt der Rache, schwächt, so daß er sich höchstens noch in der Phantasie Luft macht und in Selbstgesprächen befriedigt. An diese Theorie glauben Robertson und Clutton-Brock. Von hier aus werden ihnen die Monologe Hamlets verständlich: Seine Entrüstung über die überstürzte Heirat seiner Mutter; sein Wunsch, sich selbst das Leben zu nehmen; sein Zorn über sein Zaudern.

That the Everlasting had not fix'd his canon 'gainst self-slaughter  
(I 2, 131). — — For who would bear the whips . . . the law's delay, the  
insolence of office . . . when he himself might his quietus make with a  
bare bodkin? (III 1, 70) . . . O, what a rogue and peasant slave am I! (II 2, 576).

Ich habe diese Monologe im Zusammenhang mit Dover Wilsons Auslegung als Ausfluß der pessimistischen Weltanschauung Hamlets erklärt und klarzumachen versucht, daß der Ausgangspunkt seines Pessimismus die übereilte, nach seiner Auffassung unsittliche Heirat seiner Mutter mit ihrem Schwager gewesen ist.

Diese Theorie macht aber auf keinen Fall verständlich, weshalb Hamlet Ophelia mit so brutaler Hand zurückstößt, weshalb er den Tod des Polonius mit so viel philosophischem Gleichmut hinnimmt, und vor allem, was ihn befähigt, seine Freunde Rosenkrantz und Guildenstern ohne die geringste Anwendung von Reue unter das Beil des Henkers zu schicken, obwohl ihre Mitschuld nicht feststeht, ja sie wahrscheinlich keine Ahnung von dem Inhalt des Dokuments haben, das sie dem englischen König einhändigen sollen.

In dieser Verlegenheit greifen ihre Verfechter zu einer neuen Hypothese, Robertson zu der Annahme, daß das verloren-



gegangene Stück von Kid ein barbarisches Zeitalter dargestellt und daß Shakespeare Hamlet in einen feinfühligsten Elisabethaner verwandelt habe, ohne die Handlung zu ändern.

Es ist wahrscheinlich, daß ihre Grundanschauung vom Menschen falsch ist. Die Ansicht Hippolyte Taines scheint der Wahrheit erheblich näher zu kommen, jedenfalls liefert sie eine Erklärung der Widersprüche im Charakter des Prinzen. Taine hat seine Theorie wie folgt formuliert (ich zitiere nach Lanson: *Histoire de la Littérature Française* p. 1032):

“Dans un de nos contemporains, on détache une enveloppe, puis une autre, et l'on rencontre enfin le noyau, le gorille féroce et lubrique.”

Das ist Nietzsches blonde Bestie. Danach sind Selbstbeherrschung, Höflichkeit, Mitgefühl und so weiter nur Formen der Zivilisation, die unter gewissen psychischen und äußeren Bedingungen von den urwüchsigen Instinkten der Wildheit und Schlüpfrigkeit fortgeschwemmt werden. Der Grad der Selbstbeherrschung ist natürlich verschieden je nach Individuum, je nach Volk und Entwicklungsstufe. Der echte englische Gentleman, z. B. der hohe englische Verwaltungsbeamte in Indien, der Gebiete von der Größe einer preußischen Provinz fast nur durch Prestige regiert, wird dem Sturm seiner Leidenschaften standhalten, ohne daß sein Ideal der Freiheit, der Gerechtigkeit und Ordnung in die Brüche geht. In der Elisabethzeit war dieser Typus selten. Er findet sich vorgebildet in Männern vom Schlage Horatio und war die Sehnsucht Hamlets.

Diese Hypothese wirft Licht auf manche Seite von Hamlets Verhalten, die man aus seinen großen Monologen, in denen er seinem Schmerz über die Verderbtheit der Welt Ausdruck verleiht, nicht erschließen wurde; sie reicht allerdings nicht aus, sein Zaudern gegenüber dem König zu erklären. Seine wilden Instinkte sind entfesselt, als er sich bewußt wird, daß er den König durch die indirekte Beschuldigung in dem aufgeführten Stücke zu seinem unversöhnlichen Feinde gemacht hat.

Sie offenbaren sich in dem Verlangen, das er äußert, als sein Rachedurst durch das Schuldbekenntnis des Königs neue Nahrung erhält. Er ruft aus: “now could I drink hot blood, and do such bitter business as the day would quake to look on” (III 2, 408). Er beschwört sich selbst, er möge nicht Neros Seele in sein Herz eindringen lassen, er ruft die Güte gegen

seine Grausamkeit auf, als er seiner Mutter ins Gewissen reden will.

Noch deutlicher zeigt sich das Bewußtsein gefährlicher Instinkte bei Hamlet, als Laertes ihn im Grabe der Ophelia an der Kehle gepackt hält. Er fordert ihn mit drohender Stimme auf, loszulassen, indem er ihn auf die gefährlichen Folgen aufmerksam macht.

“Take thy fingers from my throat; for, though I am not splenitive and rash, yet have I in me something dangerous, which let thy wiseness fear: hold off thy hand.”

In Taten manifestiert sich dieses gefährliche Etwas, als er an Bord des Schiffes, von bösen Ahnungen gequält, in die Kabine schleicht und den Auftrag, der ihn zur Hinrichtung bestimmt, durch einen anderen ersetzt, der seine beiden Freunde bei ihrer Ankunft in England diesem Schicksale ausliefert, obwohl sie von der Absicht des Königs nichts wissen; denn sonst wären sie nach Hamlets Entführung durch die Seeräuber nach Danemark zurückgekehrt. Die leise Kritik des Horatio beantwortet er mit der kühlen Bemerkung, daß sie sein Gewissen nicht belasteten. Es sei gefährlich, wenn gemeine Natur zwischen die Schwertspitze zweier mächtiger Gegner komme. Hier ist von Bedenklichkeit oder gar Zartheit des Gewissens nichts zu spüren und auch nichts davon, daß die natürliche Farbe der Entschließung durch des Gedankens Blässe angekränkt sei, wie er im III 1 sich ausspricht.

Auch die Hartherzigkeit, mit der er sich an der Leiche des Polonius zu seiner Strafpredigt gegen seine Mutter sammelt und dieser zumutet, in dieser grauenhaften Lage zuzuhören, spricht für die zeitweilige Herrschaft grausamer Instinkte über Hamlets Gemüt unter Ausschaltung aller menschlichen Regungen. Er hat keinen teilnehmenden Gedanken für Ophelia, der er, wie er genau weiß, immer noch viel bedeutet und der er den Vater geraubt hat. Auch das uberaus schlüpfrige und zudringliche Gespräch, mit dem Hamlet im Theater Ophelia belastigt, wird im Lichte der Taine-Nietzsche-Theorie begreiflich. Miss Winstanley hat aus diesen lasziven Bemerkungen Hamlets und aus den Liedern, die die geistig umnachtete Ophelia singt, den Schluß ziehen wollen, daß die Beziehungen zwischen beiden keineswegs so harmlos und rein gewesen seien, wie die Kritiker sie gewöhnlich hinstellen. Es ist aber

doch wohl so, daß Hamlets Zuchtlosigkeit sich so äußert, seitdem er weiß, daß sie seine Einstellung gegenüber dem König nie teilen und daß er deshalb auch in ihr keinen Bundesgenossen finden wird. Miss Winstanley hat offenbar ihrer Theorie zuliebe die obige Annahme gemacht, damit die Beziehungen zwischen beiden als ein Abbild des Verhältnisses zwischen dem Earl of Southampton und Elisabeth Vernon erscheinen.

Der Bruch Hamlets mit Ophelia bringt uns aber auch an die Grenzen der Hypothese von der urwüchsigen Wildheit des Menschen, die durch erworbene Eigenschaften verdeckt, aber nicht ausgelöscht wird. Die Abkehr von Ophelia wird, wie oben gezeigt, nur klar, wenn man annimmt, daß Ophelia unter dem Einfluß ihres monarchischen Gefühls nie und nimmer den König für einen Verbrecher halten und Hamlets Pläne unterstützen wird. Die Rache am König aber füllt Hamlets Seele bis zum Rande, so daß ihm keine Wahl bleibt: er muß sich von ihr abwenden.

Das Gefährliche, was nach Hamlets eigenem Geständnis in ihm schlummert, müßte sich mit verdoppelter Kraft gegen den König richten, der seinen von ihm hochverehrten Vater ermordet, ihn von der Thronfolge abgeschnitten, seine Mutter entehrt, seine Jugend zerstört und schließlich ihn selbst hinterlistig umzubringen versucht hat. Wir bemerken aber genau das Gegenteil. Er zaudert bis zuletzt. Erst als er das tödliche Gift in sich spürt und Laertes seine Anklage gegen den König geschleudert hat, endet er mit einem Degenstoß und einem erzwungenen Trunk aus dem Giftbecher das Leben des Claudius.

Dies geheimnisvolle Zaudern ist nur zu verstehen, wenn man voraussetzt, daß Hamlet von derselben ehrfurchtigen Scheu vor dem König erfüllt ist wie alle Mitspieler des Dramas. Wenn Hamlet von den beiden von ihm in den Tod geschickten Freunden sagt, daß sie ihm keine Gewissensbisse machten (siehe Levin Schücking: Der Sinn des Hamlet, S. 116), dann aber Horatio zweifelnd fragt, ob er nicht mit völlig reinem Gewissen den König mit diesem seinem Arm erledigen könne, ja sogar die Pflicht hätte, ihn an ferneren Missetaten zu hindern, so muß für ihn ein Unterschied in den Personen bestehen. Der eine ist ein König, und die beiden anderen sind Untertanen. Gegenüber dem einen empfindet er, trotz allem, was geschehen

ist, die Untertanentreue, oder er hat, um einen modernen Ausdruck zu gebrauchen, einen Minderwertigkeitskomplex, während er gegenüber den beiden anderen völlig frei ist, so daß sich sein Rachegefühl hemmungslos auswirken kann. Das Untertanengefühl stört seinen Willensmechanismus, so sehr er sich auch bemüht, von ihm loszukommen. Das erklärt seine Untätigkeit. Horatio macht ihn mit Recht darauf aufmerksam, daß der König sehr bald das Schicksal seiner beiden Gesandten erfahren wird. Hamlet entgegnet ihm, daß ein Menschenleben erledigt sei, noch ehe man eins gezählt habe. Er unternimmt aber nichts gegen den König.

Übrigens ist sich Hamlet der nach ihm sehr sonderbaren Macht der "loyalty", ohne daß er sie freilich bei diesem Namen nennt, halb bewußt. In bezug auf den unverdienten Erfolg der Kindertruppen erklärt er: "it is not very strange, for my uncle is King of Denmark, and those that would make mouths at him while my father lived, give twenty, forty, fifty, a hundred ducats a piece for his picture in little. S' blood, there is something in this more than natural, if philosophy could find it out." Der Sinn dieser Stelle ist ganz klar: Alle, die Claudius früher verachteten, solange der alte Hamlet König war, verehren ihn jetzt und sind ihm treu ergeben, weil er das Szepter halt. Hierin steckt nach Hamlet etwas mehr als Natürliches — das soll doch wohl heißen Sonderbares, Verwunderliches. Denn der plötzliche Stimmungsumschwung beim Regierungsantritt des Claudius ruft bei uns Verwunderung hervor, die am Anfang aller Philosophie steht. Hamlet fährt deshalb mit Recht fort: »Wenn die Philosophie es nur ausfindig machen könnte.« Nach Bacon ist die Verwunderung eine abgebrochene Betrachtung. Wie wäre nun Hamlets Betrachtung fortzusetzen? Etwa so: Der unerwartete Übergang von Verachtung zu bedingungsloser Hingabe liegt sicher nicht an der Person des neuen Herrschers. Der ist derselbe geblieben. Er liegt an seiner veränderten Stellung. Die scharfe Kritik verwandelt sich in unerschütterliche Verehrung, weil die Untertanen das Gefühl haben, daß sie die rasche Fassung und Durchführung notwendiger Entschlüsse verhindert. Denn sie lähmt den Herrscherwillen, und so wird der Weg zu Gefahr, Unordnung und Chaos frei. Die blinde Untertanentreue selbst zu einem nichts weniger als vollkommenen Monarchen, mag

sie auch dem Unrecht im einzelnen Tür und Tor öffnen, garantiert doch dem Ganzen ein verhältnismäßig hohes Maß von Sicherheit und Ordnung.

Die selbstverständliche Voraussetzung ist allerdings, daß es sich um ein Volk handelt, dessen Glieder in seiner überwiegenden Mehrheit nicht aus eigener Kraft das Gesetz erfüllen können und wollen.

Bei einem Volk, wie dem schwedischen oder dem englischen, dessen Bürger sich in ihrer Mehrheit freiwillig der Majestät des Gesetzes beugen, hat die *loyalty* eine andere Bedeutung als die der unbedingten Hingabe an einen absoluten Herrscher. Hier fehlt die Gefahr, die von der Kritik für die innere Ordnung und, freilich weniger, auch für die äußere Sicherheit ausgehen kann. Hier beschränkt sich die Königstreue (*loyalty*) auf ein warmes Gefühl der Verehrung, verbunden mit dem Gefühl der Dankbarkeit dafür, daß die Stellung des Monarchen es den Bürgern ermöglicht, persönliche Freiheit und Gerechtigkeit im Verein mit Ordnung im Innern und Sicherheit nach außen zu genießen. Der Zufall fügte es, daß ich einige Zeit nach Niederschrift dieses Gedankens eine Stelle in einer Rede Baldwins las, die eine Richtigkeitsbestätigung meiner Auffassung ist. Die Stelle in der Rede, die Baldwin vor der Primrose-League am 1. Mai 1936 in der Albert Hall hielt, lautet:

“There is no party to-day that does not realise, that the Crown as we have it in this country is the greatest bulwark in a free democracy against despotism and tyranny from any quarter.”

Der englische Souverän hat die gesetzgebende Macht und die Verwaltung an die vom Volke gewählten Manner abgegeben, hat sich aber drei Rechte vorbehalten <sup>1)</sup>. Das Recht, über alles befragt zu werden, das Recht zu ermutigen und das Recht zu warnen. Der König ist im wahrsten Sinne des Wortes unverantwortlich. Die Verantwortung trägt allein der vom Volke gewählte Prime Minister, der den Rat des Souveräns befolgen oder verwerfen kann.

Diese hohe Entwicklungsstufe war in dem Dänemark unserer Tragödie noch nicht erreicht. Damals bedeutete “*loyalty*” die unbedingte Hingabe an einen Herrscher, dessen Entschlüsse, vielleicht in der Versammlung des Geheimen Rats geläutert, für das Wohl und Wehe des Landes maßgebend

<sup>1)</sup> Bagehot, The Constitution.

waren. So erklärt sich der merkwürdige, von Hamlet als verächtlich empfundene Wechsel in der Haltung der dänischen Bürger gegenüber Claudius.

Das Merkwürdige an diesem Gefühl ist, daß die, welche unter seiner Herrschaft stehen und ihre politischen Antriebe von dort erhalten, die Wirksamkeit dieses Motivs gar nicht bemerken und den Zusammenhang mit seinen oft grausamen Auswirkungen gegen einzelne entschieden bestreiten. Da ist es denn nicht zu verwundern, daß moderne Beurteiler des Hamlet, die selbst diesem Gefühl restlos verfallen sind, also ihr Urteil und Handeln weitgehend von ihm bestimmen lassen, es in der Welt Hamlets nicht erkennen können und wollen und seine Äußerungen bei Rosenkrantz, Guildenstern und den übrigen Hofleuten mit den Augen Hamlets als gemeine Kriecherei ansehen.

So erscheint den Kommentatoren die Stellungnahme der Hofgesellschaft zugunsten des Königs Claudius bei der Auf-führung des Gonzago-Schauspiels nicht als Ausfluß ihrer Königs-treue, sondern als Liebedienerei. Ihre Untertanentreue bestimmt sie — und blinde Parteilichkeit gehört zu ihrem Wesen —, den König für unschuldig zu halten und in seinen indirekten Verdächtigungen durch Hamlet nichts als eine schwere Majestäts-beleidigung zu sehen, die schwere Bestrafung, mindestens aber den Verlust der Freiheit nach sich ziehen muß.

Es ist deshalb keine gemeine Drohung, sondern der Hinweis auf eine unvermeidliche bedauerliche Folge, wenn Rosenkrantz zu Hamlet sagt (III 2, 350): "you do surely but bar the door upon your own liberty, if you deny your griefs to your friend." Rosenkrantz entpuppt sich hier durchaus nicht als Schurke, wie Dover Wilson meint, er mochte vielmehr seine Pflicht gegen den König, den Hamlet nach seiner Überzeugung völlig grundlos beleidigt hat, mit seiner Freundschaft für Hamlet vereinigen.

Hamlet kann die wahre Triebfeder der beiden Hofleute, ihre wahre Königstreue nicht anerkennen, da sie ihm als Feinde der sittlichen Weltordnung erscheinen, die er wiederherzustellen bestrebt ist.

Wir glauben, daß wir Hamlets passive Haltung gegenüber Claudius bisher deutlich gemacht haben. Wie kommt es aber, daß er schließlich doch noch zum Rächer an dem Thronrauber

und Mörder wird? Wenn der König, wie im Falle des Laertes, Hamlets monarchisches Gefühl richtig eingeschätzt und keinen Plan zu seiner Vernichtung geschmiedet hätte, würde letzterer sich immer mehr ins Unrecht gesetzt und wahrscheinlich mit allgemeiner Billigung als Staatsgefangener geendet haben. In der Kirchhofszene zeigt sich, daß selbst das Volk von Hamlets Wahnsinn überzeugt ist. Der Hof steht unbedingt zum König. Hamlets einsame Stellung ist so vollkommen wie nur möglich, so daß der König von einer Rebellion nichts zu fürchten hat. Wie die Dinge liegen, wird er das Opfer seines fein ausgeklügelten Planes, der den Fehler so mancher menschlichen Pläne hat, nämlich daß er den Zufall außer acht laßt. Daß Hamlet den Trunk aus dem Giftbecher aufschiebt, daß die Königin danach greift, daß Laertes und Hamlet die Degen vertauschen, war nicht vorgesehen und führt zur Entlarvung und Vernichtung des Königs. Der Plan selbst allerdings ergibt sich aus der Furcht des Claudius vor Hamlet: "do it, England; for like the hectic in my blood he rages, and thou must cure me."

Insofern führt eine kausale Kette von der Ermordung des alten Hamlet zur Bestrafung des Verbrechers. Die überstürzte Heirat seiner Mutter mit seinem Onkel und der Mord eben dieses Onkels an seinem Vater haben Hamlets Weltbild pessimistisch gestaltet und ihn gleichzeitig zum Weltverbesserer gemacht. Dadurch ist aus dem vollendeten Hofmann, dem schneidigen Soldaten, dem durchgeistigten Gelehrten ein finsterer, zurückhaltender, bitter spöttischer Weltverbesserer geworden, eine Verwandlung, die auf Unkundige wie Wahnsinn wirken muß.

Hamlet ist sich dieser Wirkung wohl bewußt und bittet deshalb seine Mutter, sie möge dem König nicht verraten, daß er im tiefsten Grunde nicht dem Wahnsinn verfallen, wohl aber »verrückt vor List« sei (III 4), "that I essentially am not in madness, but mad in craft." Seine Verwandlung ist aber nur ein Ausfluß seiner Empörung über den schändlichen Mord an seinem Vater, des Bewußtseins, daß der königliche Mörder durch die Untertanentreue aller übrigen gedeckt ist, und die dunkle Ahnung, daß er durch eben dieses Gefühl in seiner Willensfreiheit gehemmt wird. Sein verzerrtes Auftreten weckt aber das Schuldbewußtsein des Königs und eine unbestimmte Furcht vor Hamlet, dessen Veränderung er auf die Mitwissen-

schaft an seinem Verbrechen zurückführt. Als er durch die Übereinstimmung der Theaterraufführung mit den Vorgängen beim Mord zur Gewißheit gelangt ist, daß Hamlet über die Rache an ihm brütet, entschließt er sich, seinen Neffen zu verderben, und dieser Entschluß führt zu seinem eigenen Untergang.

Wenn Hamlet seine Scheu vor dem König zu guter Letzt überwindet und den Mut findet, Claudius zu beseitigen, so liegt es daran, daß er jetzt nicht nur ihm selbst, sondern auch den anwesenden Lords als Verbrecher erscheint, denn der sterbende Laertes hat die Schuld an dem Tod der Königin, an seinem und Hamlets Ende dem Claudius gegeben, und die Stimme eines Sterbenden hat entscheidendes Gewicht. Auch Hamlets Bewußtsein, daß er, wenn er jetzt, wo er das tödliche Gift im Körper hat, nicht handelt, es zum Handeln ein für allemal zu spät ist, trägt zur Überwindung seiner Hemmung bei. Aber selbst noch unter diesen Umständen macht sich die Untertanentreue der umstehenden Lords in dem Rufe Luft: »Verrat, Verrat!«, als sie den König von Hamlets Hand fallen sehen. Zu Taten kommt es allerdings nicht mehr; die unheimlichen Verbrechen des Königs liegen doch zu offen zutage.

Alle Persönlichkeiten des Dramas sind vollblütige Elisabethaner. Das entscheidende Motiv, im Vergleich zu dem alle anderen Motive einen Wert zweiten Ranges haben, ist die Untertanentreue, dies Gepräge der Elisabethzeit (*"The very age and body of the time, his form and pressure"*). Der König setzt sie bei allen seinen Untertanen voraus; Rosenkrantz und Guildenstern sind ihre bewußten Diener, und alle übrigen folgen unbewußt den Geboten dieses übermächtigen Gefühls. Auch Hamlet ist ihm unterworfen; er könnte nicht wie Cromwell sagen: »Wenn mir der König auf dem Schlachtfeld begegnet, werde ich meine Pistole auf ihn abfeuern wie auf jeden andern Soldaten.«

Unter dem Druck seiner begründeten Empörung tun wir den andern Unrecht, indem wir Hamlet zustimmen, wenn er aus der Vogelperspektive auf sie herabsieht und die Schale seines Spottes über sie ausgießt. Sie sind gebildete, lebenswürdige, hilfsbereite Menschen, denen zu begegnen ein Vergnügen sein mußte; und der Hof, wenngleich der führende Mann einen Mord auf dem Gewissen hat, kann sich an Ge-



sittung und moralischer Haltung mit mancher modernen Lebensbühne messen, wo menschliche Schwächen von unerquicklicher Art ihre übelriechenden Blüten treiben.

Wer das große Werk Shakespeares liebt, wird sich von dem Zerrbild frei machen, das der Hauptheld sich von seiner menschlichen Umgebung macht, indem er sich klar wird, daß jene nicht wissen können und unter dem Einfluß ihres Untertanengefühls auch nicht wissen wollen, auf welch krummen Wegen Claudius auf den Thron gelangt war. Er wird tiefes Verständnis haben für die zahlreichen Konflikte, in die der Hauptkonflikt: der Kampf zwischen seinem Bestreben nach Wiedereinrenkung der sittlichen Weltordnung und seiner Pflicht zur Rache auf der einen Seite und der unheimlichen Macht der Untertanentreue (*loyalty*) auf der anderen Seite, unseren Helden stürzt. Er wird die Gerechtigkeit und Weisheit Shakespeares bewundern, der den überlegenen Mörder an den Folgen seiner eigenen Tat zugrunde gehen läßt, ohne eine Möglichkeit der Rettung für Hamlet und die übrigen Opfer zu sehen. Er wird, je nach Temperament und Laune, das Buch aus der Hand legen, indem er mit Wells in ungeheuren Zorn über die sinnlose Grausamkeit und Dummheit des Schicksals gerät und eine konstruktive Anstrengung macht, eine bessere Welt zu schaffen, oder mit Galsworthy von Mitleid und Resignation ergriffen wird. Immer aber wird er Shakespeare dankbar sein, der sein Leben setzte an das Bild des Lebens.

Hamburg.

Max Prieß.

---

## DIE GERUNDIALFÜGUNG MIT UND OHNE PRÄPOSITION IM NEUEREN ENGLISCH.



Die Verbalform auf *-ing* bereitet den Grammatikern oft einiges Kopfzerbrechen, wenn sie bestimmen sollen, ob sie es im gegebenen Fall mit einem Gerundium oder einem Partizip Präsens zu tun haben. Stellen wir z. B. zwei Zitate, das eine aus dem 18. Jahrhundert, das andere aus der neuesten Zeit, nebeneinander: a) While we *spend* our time *in deliberating* on the mode of governing two millions, we shall find we have millions more to manage (Edm. Burke, Speech on Conciliation with America, ed. Albert S. Cook, New York, 1897, p. 11); b) The commission will *spend* several months *educating* itself in the rudimentary acts about unemployment and relief (The Canadian Forum, May 1936, 37). In beiden Sätzen finden wir das Zeitwort *spend* mit einem Objekt im Akkusativ; aber in a) schließt sich daran *in + -ing*-Form, in b) die bloße *-ing*-Form. Im ersten Satz ist *in deliberating* ein Gerundium; ist *educating* im zweiten Satz ein Partizip Präsens? H. Poutsma bejaht dies; denn in seinem Buche "A Grammar of Late Modern English, Part I" (1928) schreibt er S. 903: "After *to employ, to spend, to waste*, and verbs of similar import, . . . the preposition *in* is sometimes dispensed with. This changes the status of the *-ing*-Form, converting it into a *present participle* in the grammatical function of predicative adnominal adjunct." Eine entgegengesetzte Ansicht vertritt H. Sweet in seiner Syntax (II. Teil der "New English Grammar, Oxford 1898"), wo es § 2333 heißt: "Indeed there seems little doubt that the colloquial *half-gerunds* in such causal constructions as 'she caught cold *sitting* on the damp grass', 'he tears his clothes *climbing* trees' have arisen *through dropping a preposition*."

Eine Mittelstellung nimmt E. Kruisinga ein. In seinem "Handbook of Present-Day English (1922)", S. 315, § 753 führt er aus Sweets »Elementarbuch« die Sätze "It is no use mending that boy's clothes; he tears his coat *climbing* trees, and wears out the knees of his trousers *kneeling* on the damp grass" an und schließt daran folgende Bemerkung: "Here 'climbing' and 'kneeling' might be considered as adjuncts to the subject *he*, hence as participles; but it seems *more natural* to explain them as *adverb adjuncts* (to 'tears' and 'wears') meaning '*by climbing*', '*by kneeling*', hence as *gerunds*." Diese Worte beweisen zur Genüge, daß Kruisinga sich der Ansicht Sweets zuneigt, der als erster darauf hingewiesen hat, daß ein von einer Präposition begleitetes Gerundium, das eine adverbiale Bestimmung vertritt, diese Wertung beibehält, auch wenn die Präposition wegfällt. Es ist ja bekannt, daß Präpositionen und Konjunktionen leicht wegfallen können, wenn sie für das Verständnis des Satzes nicht unbedingt nötig sind. Es entspricht dies dem Grundsatz des '*short circuit*', der auch sonst in der englischen Syntax zu beobachten ist: z. B. *on board a ship* = *on board of a ship*; *this side the Channel* = *on this side of the Channel*; *you are my age* = *you are of my age*; *it's no use* = *it is of no use*.

Der Wegfall der Präposition vor einem Gerundium, das als adverbiale Bestimmung des Grundes, des Zweckes, der Absicht usw. dient, kann nachgewiesen werden: I. nach den oben genannten Zeitwörtern *to employ*, *to spend*, *to waste*, ferner nach *to busy*, *to pass*, *to take*, *to have*, *to lose* mit folgendem Akkusativobjekt; II. nach Adjektiven oder adjektivisch gebrauchten Partizipien, wie *busy*, *busied*, *employed*, *engaged*, *occupied*, *late*, *long*, *weary* im Anschluß an das Hilfszeitwort *to be* oder Zeitwörter mit doppeltem Akkusativ wie *to consider* etc.; III. nach *to be* als selbständigem Zeitwort (im Sinne von *to be engaged* etc.) mit folgender Zeitbestimmung (*some time* etc.); IV. nach den Wortgruppen *there is no good*, *there is no use*.

Die nun folgenden, der neueren und neuesten englischen Literatur entnommenen Beispiele beziehen sich nur auf solche Fälle, in denen das Gerundium sowohl a) von einer Präposition begleitet wird, als auch b) ohne Präposition vorkommt.

# I. Nach Zeitwörtern.

to busy o. s.: a) Dickens, Nicholas Nickleby, T.<sup>1)</sup> I, XXVI 362: Ralph busied himself *in hauling* out of the raffle . . . all the length of thin rope.

Ascott R. Hope, An Emigrant Boy's Story (Freitag, Leipzig), ch. VI 49: I busied myself *in bringing* together all I knew where to lay hands on for the refreshment of these weary people.

b) Marryat, The Children of the New Forest (Noordhoff, Groningen), ch. XVI 160: After supper was over, they busied themselves *making* arrangements for her sleeping in their room.

to employ: a) Goldsmith, Vicar of Wakefield, T., ch. XVI 60: The intervals between conversation were employed *in teaching* my daughters piquet, or sometimes in setting my two little ones to box to make them sharp.

Mark Twain, A Tramp Abroad (Freitag, Leipzig), ch. XII 71: We meant to employ most of the time *in inspecting* Dilsberg.

Mrs. Gaskell, Life of Ch. Brontë, 140: Charlotte employed her leisure hours *in writing* a story (zit. v. Poutsma, a. a. O. I, II 901).

b) Mrs. Alexander, For His Sake, II, ch. VII 124: Sybil employed herself *arranging* some papers (Poutsma, a. a. O. I, II 903).

to have: a) Macaulay, Biographical Essays, T. 43. We have no hesitation *in saying* that the poorest author of that time in London . . . was a happier man than any of the literary inmates of Frederick's court.

Dickens, Nich. Nickleby, II, ch. XXXIII 444: Nicholas had no difficulty *in finding* a boy who undertook to guide him to his residence.

Chesterton, Father Brown, T., Students' Series, 97: The little priest had some trouble *in trotting* behind him.

Kirkpatrick, Handbook of Idiomatic English, 55: I have a difficulty *in getting* good servants.

b) The Literary Digest, 20. X. 1923, 60: They had a good deal of trouble *managing* it. — 31. XII 1927, 24: Anyone of us may have a perfectly grand time *travelling* about.

The Canadian Forum, September 1932, 472: Mr. Priestly has a good time *taking* a fleeting whack at a number of people he dislikes.

to lose time, etc. a) Ascott R. Hope, Holiday Stories (ed. Klapperich, Berlin), 72: There were two or three gorgeous young gentlemen from an army tutor's who lost no time *in seeking* acquaintance with the captain.

The Times, 19. I. 1920. Marshal Foch lost no time *in imparting* a certain liveliness to the allied forces on the Rhine (zit. v. Aronstein, Englische Stilistik, S. 103).

b) Anthony Trollope, The West Indies, T., 5: We've lost twenty-four hours, sir, *doing* nothing.

A. Conan Doyle, A Study in Scarlet, T, I, ch. III 71: Don't lose your time *looking* for Miss Rachel.

<sup>1)</sup> T. = Tauchnitz Edition.

The Manchester Guardian Weekly, 3. XI. 1933, 342: The Reconstruction Finance Corporation (a sort of improved National Bank), which President Roosevelt uses to carry out his orders so as not to lose time *instructing* Reserve Banks, has so far not taken this supposedly provocative action (sc. to buy gold at a premium in London).

to *pass*: a) Lamb, Tales from Shakespeare, T., 73 (As You Like it): Orlando little thought that Ganimed was the fair princess Rosalind, who had so won his heart that he passed his whole time *in carving* her name upon the trees.

Wilkie Collins, After Dark, T., ch. II 34: I felt certain that I was in the condition to pass the night *in suffering* all conceivable varieties of nervous terror.

Kirkpatrick, Handbook, 162: He passes (or spends) his time *in reading*.

b) G. A. Symond, Shelley (Macmillan, London), ch. VII 169: The evenings were passed upon the terrace *listening*<sup>1)</sup> to Jane's guitar.

H. Sweet: I remember when we were boys I would always be asking my tutor for a holiday, which I would pass very likely *swinging* on a gate, or *making* ducks and drakes over the pond (Kruisinga, a. a. O. 185).

Letters from Galsworthy 1900—1932: "How comparatively happy are not one or two of my friends of those days who have been content to pass their lives *keeping* packs of hounds" (The Manchester Guardian Weekly, 30. XI. 1934, 439).

to *spend*: a) Defoe, Robinson Crusoe (Freytag, Leipzig), 67: I spent sometimes two days *in cutting and bringing* home one of those posts, and a third day *in driving* it into the ground

Conan Doyle, A Study in Scarlet, I, ch. I 9: I landed on Portsmouth jetty, with my health irretrievably ruined, but with permission from a paternal Government to spend the next nine months *in attempting* to improve it.

Miss Cummins, The Lamplighter, T., ch. XXI 166: I wish I had not wasted that hour so; I might have spent it *in sleeping*.

The Canadian Forum, April 1932, 245: We have heard nothing of the committee except that its members spent last summer *in making* in certain parts of the north country pleasant trips.

b) Stevenson, Across the Plains, T., 204. But there has never an hour of mine gone quite so dully yet; if it were spent *waiting* at a railway junction, I would have some scattering thoughts, I could count some grains of memory.

Miss Cummins, The Lamplighter, ch. XVII 133: When we were in Boston, I always spent that time *studying*.

The Manchester Guardian Weekly, 30. XI. 1934, 425: It is maintained that it is much better to get a speedy judgment on how to stop

---

<sup>1)</sup> Wenn das Zeitwort des Hauptsatzes in der Leideform steht, ist es klar, daß die folgende *-ing*-Form kein Attribut zu dem Subjekte und daher kein Partizip sein kann.

abuses than to spend an infinitely long time *investigating* past abuses, if there have been any.

The Daily Herald, 12. XI. 1935, 17: I have spent many hours *talking* to women in all walks of life.

to take: a) Macaulay, Biographical Essays, 254: If the deputies take pleasure *in killing* a prisoner, they may kill him themselves.

A. Trollope, Dr. Wortle's School, ch. 236: Mary read the letter, taking herself apart to a corner of the room, and seemed to her father to take a long time *in reading* it.

Sam. Butler, The Way of All Flesh, ch. II (in 'Lessons in English Grammar by E. Kruisinga and J. H. Schutt', p. 132): He (sc. George Pontifex) had taken kindly to Latin and Greek, and had rapidly and easily mastered what many boys take years *in acquiring*.

b) Dickens, The Old Curiosity Shop (Cassell & Co., London), ch. XXXIX 221: It was high time now to be thinking of the play; for which great preparation was required, . . . not to mention one handkerchief full of oranges and another of apples, which took some time *tying up*.

Zangwill, A Dictionary in Distress (in 'Stories and Sketches', ed. Weersma, Noordhoff, Groningen), 85: The question seemed to take some moments *penetrating* through Nehemiah's rapt brain.

R. Shindler, Echo of Spoken English, p. 94. We don't take long *getting* through the lock.

to waste: a) Ruskin, Letters to a College Friend (George Allen, London), 113: Time is generally ten thousand times more wasted in the commonplaces of the tongue, than *in selecting* such pieces of our mind as would be glad of sympathy.

F. M. Crawford, A Lonely Parish (Noordhoff, Groningen), ch. II 18: The vicar was too practical a man to waste time *in speculating* upon the occult relations of seemingly disconnected facts.

Henty, In Freedom's Cause (Freytag, Leipzig), ch. II 15: Waste no time *in talking*

b) Galsworthy, Justice, T., Students' Series, 22: Your father wouldn't waste his time *doing* that.

Maarten Maartens, Israels (in 'Stories and Sketches', 213): He remembered now having heard that the man on whom Ostlar had foreclosed had been a great art connoisseur, and had wasted his money *buying* pictures.

Henty, In Freedom's Cause, ch. III 22: "There, don't waste time *talking*," the cook said, snatching the basket from him.

The Literary Digest, 19. VIII. 1922, 46: I cannot conceive how military men . . . could have permitted the Allied Army to waste its time idly *lobbing* over shells during a three years' insanity of dead-locked trench warfare.

The Canadian Forum, April 1936, 17: In Utopia . . . there will not be the phenomenon of a gifted research worker wasting his life *serving* as a shoe-salesman.

Anmerkung. Sehr lehrreich ist folgende Stelle aus einem Briefe Sternes (The Works of Lawrence Sterne, London, George Routledge, p. 596): "I have been a month *passing* the plains of Lombardy, with weather as delicious as a kindly April in England, and *have been* three days *in crossing* a part of the Appenines covered with thick snow." In diesem Satze spielen *passing* und *in crossing* die gleiche Rolle; denn beide bilden eine adverbiale Bestimmung zu dem selbständigen Verb *to be* mit angeschlossener Zeitbestimmung.

## II. Nach Adjektiven und Partizipien.

*busy (in, with)*: a) Goldsmith, Vicar, ch. XII 44: I perceived his sisters mighty busy *in fitting out* Moses for the fair.

Bulwer, Night and Morning (G. Routledge, London), II, ch. IV 44: The German was busy *in washing* his hands.

Thackeray, Vanity Fair, T., I, ch. IV 61: When the parents of the house of Sedley returned from their dinner party, they found the young people so busy *in talking* that they had not heard the arrival of the carriage.

Stevenson, Inland Voyage, T., 145: People connected with literature and philosophy are busy all their days *in getting rid* of second-hand notions and false standards.

The Canad. Forum, July 1932, 369: An army of experts is now busy *with preparing* money theories.

b) G. Eliot, Amos Barton (Freytag, Leipzig), ch. II 21: Nanny has been busy *ironing* this evening.

Marryat, The Children of the N. F., ch. V 52: The heifer was at first too busy *defending* herself against the dog, to perceive that the calf was gone.

Miss Cummins, The Lamplighter, ch. VIII 54: True was busy *making* the fire.

The Literary Digest, 14. XII. 1929, 20 Five music halls have closed or gone over to the movies. The three principal ones that remain are busy *inventing* new kinds of jazz in an effort to keep their box-offices open.

*busied (in)*: W. Irving, Sketchbook (G. Bell & Sons, London), 18: He (Leslie) had been busied all day *in sending out* furniture.

b) Ib., 56: Our sickly-looking gentleman was busied *embroidering* a very flimsy garment with gold thread

*employed (in)*: a) Macaulay, Critical and Historical Essays, T., IV 220 Here, during several years, Hastings was employed *in making* bargains for stuffs with native brokers.

Bulwer, Night and Morning, III, ch. IV 93: Mrs. Boxer, seated by a table, was employed *in trimming* a cap.

A New English Dictionary (Oxford): I found him employed *in writing* letters.

b) The Canad. Forum, January 1936, 15: This is too sweeping a view to take of . . . the drawings and designs of a host of children

in an art gallery. Perhaps we should be better employed *explaining* their products and *demonstrating* the techniques and processes.

*engaged (in)*: a) Laurence Sterne, Works (George Routledge & Sons, London): Tristram Shandy, vol. VI, ch. VIII 187: My uncle Toby was warmly engaged . . . *in carrying on* the siege of Dendermond.

Dickens, Pickwick Papers, T., I, ch. XXIII 332: Mr. Weller was engaged *in preparing* for his journey to London.

Henty, Both Sides the Border (Freitag, Leipzig), ch. XI 89: Glendower . . . had established himself on the rugged height of Corwen, and was engaged *in strengthening* the ancient fortifications on its summit.

b) L. Sterne, Works: Sermons, XXVII 478. Perhaps Conscience all this time was engaged at home *talking* aloud against petty larceny.

Baring-Gould, Old Country Life, ch. III 46: I was engaged *building* my porch when the man said this (zit. v. Kruisinga, a. a. O., 316).

Mrs. Alexander, For His Sake, I, ch. XVI 278: She was too much engaged *watching* the edge of her skirt (zit. v. Poutsma, a. a. O. I, II 904).

*occupied (in, with)*: a) Henty, Both Sides the Border, ch. X 81: Glendower was occupied *in strengthening* his position.

Rob. Buchanan, That Winter Night (Noordhoff, Groningen), ch. XV 24: The Doctor was mainly occupied *with attending* to Blanche.

Kirkpatrick, Handbook of Idiom. English, 65/66: I am engaged (or occupied) *in writing* a book.

b) Mrs. Alexander, For His Sake, II, ch. II 34: She was herself much occupied *collecting* and *packing* all Miss Parry's belongings (Poutsma, a. a. O., 904).

*late (in, of)*: a) A. Conan Doyle, A Study in Scarlet, I, ch. V 90: He was very late *in returning*.

R. Shindler, Echo of Spoken English, II 10: Don't be late *in starting*.

Alison, Hist. Europe, XI, ch. LXXIII, § 122: The winter was unusually late *of setting in* (A New Engl. Dictionary, Oxford).

*long (in, of)*: a) Dickens, Pickwick Papers, I, ch. XXIII 336: He was not long *in perceiving* that he must pass Mr. Samuel Weller to get away

W. Collins, After Dark, 210 His own fate was not long *in overtaking* him.

A. Trollope, Dr. Wortle's School, IV, ch. XII 141. I think the cheques would be long *in coming*.

Stevenson, Will o' the Mill (in "The Merry Men, etc.", T., 113) "A time comes for all men, Master Will," replied the doctor. "For you . . . it has been long *of coming*".

b) Dickens, Nicholas Nickleby, II, ch. IX 117: "The night will not be long *coming*," said Tim, "when he will sleep and never wake again on earth."



Miss Cummins, *The Lamplighter*, ch. XXX 260: Isabel and the lieutenant were so long *making* their appearance that Fanny became very impatient, and urged Gertrude to leave them to their fate.

*weary (of)*: a) Lamb, *Tales from Shakespeare* (The Two Gentlemen of Verona), 81: Valentine was sometimes a little *weary of hearing* his friend Protheus for ever talking of his Julia.

Jowett, *Plato*, V 122: Plato is never *weary of speaking* of the honour of the soul (N.E.D.).

b) *The Literary Digest*, 14. XI. 1925, 85: With a crippled leg, he had worn himself *weary visiting* literary landmarks.

### III. Nach to be mit folgender Zeitbestimmung.

*a long time*: a) Defoe, *Rob. Crusoe*, 67: The piles and stakes . . . were a long time *in cutting and preparing* in the woods.

The *Canad. Forum*, February 1934, 164: Any other party . . . may have overwhelming support of the country . . . and yet be doomed by this phalanx of ancient Tory warhorses who are usually an unconscionable long time *in dying*.

b) Thackeray, *The Newcomes* (Freytag, Leipzig), ch. XXIX 118: You need not be alarmed at showing your brother this document. It has been a long time *coming* to its address.

Miss Braddon, *The Venetians*, T., I, ch. IV 87: Miss Marchant was a long time *eating* her ice, and was evidently interested in Mr. Tivett's conversation.

The *Canad. Forum*, May 1929, 286: But if we are to seek from an outsider for a more sympathetic understanding of British problems than we find here, we shall be a long time *seeking*.

*some time*: a) Sterne, *Tristram Shandy*, III, ch. XXXV 102: My father's collection was not great, but, to make amends, it was curious; and consequently he was some time *in making* it.

Mrs. Ward, *Marc*, II 270: The patient was some time *in coming to* (Poutsma, a. a. O. I, I 167).

Rob. Shindler, *Echo of Spoken English*, II 98: We were some time *in finding* the park.

b) Morris, *News from Nowhere*, X 69: I have been some time *answering* this question (N.E.D.).

Rob. Shindler, *Echo* II 96: I expect they'll be some time *going round*.

*Genauere Zeitangabe*: a) Burke, *Speech on Conciliation with America* 46: Sir John Davis shows that the refusal of a general communication of these rights was the true cause why Ireland was five hundred years *in subduing*.

Sam. Rogers to Thom. Moore, Oct. 17, 1814 (in "Scoones, *English Letters*, London," 383). We were eight hours *in climbing* to the top, and only three *in descending*.

b) Sheridan, *School for Scandal*, Act III, Scene III: He'll be an hour *giving* us our titles.

Dickens, Sketches (Freytag, Leipzig), 102. He calculated the time; he should be a good half-hour *dressing* himself.

Ruskin, Letters to a College Friend, 89: I have been ten years *learning* to understand Turner.

. IV. Nach *there is no good, no use.*

*There is no good (in):* a) Ascott R. Hope, Holiday Stories, 6: Well, there's no good *in losing* our tempers over it into the bargain.

b) Id., 58: There was no good *crying* over what could not be helped.

Bret Harte, Outc. of Poker Flat, 25. There's no good *frightening* them now (Poutsma, a. a. O., I, II 845).

*There is no (little, any) use (in):* a) Dickens, Nicholas Nickleby, I, ch. XXX 413: If we can't help it we can't, so there's no use *in talking*.

Kingsley, Westward Ho!, T., II 117: No use *in making* a noise to tell the Spaniards our whereabouts.

Cooper, The Two Admirals, T., ch. VII 88. You know my sentiments; and there is little use *in dwelling* on them now.

Kipling, Only a Subaltern (in "Soldiers Three", Heinemann & Balestier 129). They say it's not contagious, but there's no use *in running* unnecessary risks.

W. Black, Highland Cousins, T., I, ch. VII 77: Is there any use *in being* miserable?

b) Kingsley, Westward Ho! II, ch. VI 99. There is no use *keeping* the reader, for five or six weary hours, under a broiling sun.

O. Wilde, Lady Windermere's Fan, T., Act IV, Scene I 196. The season is almost over. There is no use *staying on*.

Philips, One Never Knows, T., I, ch. VI 111: There's no use *denying* that Sid's an ass, or that he's behaved badly to Rose.

Wien.

Johann Ellinger.

## PAUL ELMER MORES SUCHE NACH EINER LEBENDIGEN TRADITION<sup>1)</sup>.



Im Jahre 1897 faßte Paul Elmer More, Lehrer des Sanskrit, der griechischen und der lateinischen Sprache am College zu Bryn Mawr, den für einen 33jährigen Amerikaner erstaunlichen Entschluß, seine Stelle, die er mit Erfolg aber ohne rechte Befriedigung ausgefüllt hatte, aufzugeben, um für zwei Jahre ein Einsiedlerleben in einem kleinen Bauernhaus in der Nähe des Dorfes Shelburne, New Hampshire, zu führen. Diese Zeitspanne trennte die Lehrjahre des zukünftigen Literaturkritikers, des Verfassers der *Shelburne Essays* und der *Greek Tradition*, von seinen Erntejahren. Über den Grund für jene plötzliche Änderung der Lebensweise hat More sich später in einfachen Worten ausgesprochen. Er lag mehr in einer philosophischen Ungeklärtheit als in der Erkenntnis, das Unterrichten der jungen Damen von Bryn Mawr sei seine Lebensaufgabe nicht.

Um die Richtung verstehen zu können, die das Denken des jungen Einsiedlers von Shelburne genommen hat, werfen wir einen Blick auf seine frühere Entwicklung. Er verlebte seine Kindheit in St. Louis, Missouri. Was eine Kindheit während der Jahre nach dem Bürgerkrieg im mittleren Westen für weniger Glückliche als ihn selber bedeutete, hat er in einer Besprechung von Theodore Dreisers Romanen auseinander-gesetzt:

“Take a boy of humble origin in a Mid-Western town some forty years ago. The only breath of immaterial things to reach him would be through religion, in the case of Mr. Dreiser a perfectly uncritical catholicism, but with most of the others a thin poverty-stricken Protestantism from which all ritual and symbolism had dropped and every appeal to the imagination had exuded. Art and letters would be about as remote

---

<sup>1)</sup> Der vorliegende Aufsatz bietet einen Überblick über das Lebenswerk des im Frühling dieses Jahres in Princeton, N. J. verstorbenen Literaturkritikers.

from him as from the Bushman of Africa. Intellectually and aesthetically and emotionally he is starved<sup>1)</sup>.

Auf Mores eigenen Fall dürfen wir diese Sätze nur unter Vorbehalt anwenden. Da sein Vater zeitweilig Buchhändler war und seine Mutter eine gebildete Frau mit ausgesprochenen literarischen Neigungen, stand ihm von früh an eine reiche Auswahl von Büchern zur Verfügung. Er sah sich für seine Person niemals vor der Gefahr, intellektuell zu verhungern. Aber die Atmosphäre, in der More aufwuchs, war eben doch die einer Vorpostenzivilisation, in welcher, außerhalb des religiösen Kreises, in geistigen Dingen kaum eine lebendige Tradition bestand. Und die harten Worte über den Zustand des Protestantismus, die in unserem Zitate stehen, haben auch für die Religion von Mores Elternhaus ihre Gültigkeit. Der Jüngling sah sich früh veranlaßt, sie als eine modernem Wissen widersprechende, intellektuelle Unmöglichkeit aufzugeben. Nachdem er diese Loslösung vollzogen hatte, fand er sich in einer Gesellschaft, die von schweren materiellen Aufgaben absorbiert war und für Fragen, welche ihr unpraktisch schienen, keinen Sinn hatte. More, geboren mit dem philosophischen Geiste, wußte aber, daß die Frage nach einer Interpretation der Phänomene des menschlichen Lebens praktisch ist, da die Antwort auf sie jene Organisation des einzelnen Geistes und der Gesellschaft bedingt, welche wir Kultur nennen. Bei der Suche nach einer solchen Interpretation konnte ihm seine Umgebung weder Ansatzpunkt noch Richtung geben. Es ist schwer für den Europäer, sich in die Situation eines Menschen zu versetzen, der sich einem solchen Vakuum gegenüber sieht, der gezwungen ist, gänzlich von vorne anzufangen, und zu verstehen, welche Preisgegebenheit an die Einflüsse der Literatur sie bedeutet. Sie mußte Mores dringende Frage beantworten. Falls er jemals gehofft hatte, von den zeitgenössischen Philosophen und Dichtern der älteren Kulturgebiete eine eindeutige, befriedigende Antwort zu erhalten, so sah er sich natürlich enttäuscht. Anstatt der Interpretation, die er suchte, fand er Interpretationen, alle mehr oder weniger plausibel und doch einander widersprechend. Er ließ sich zunächst richtig zausen von den Wirbelwinden der Meinungen. Die Werke Spencers und der philosophierenden Naturwissen-

<sup>1)</sup> *New Shelb. Essays*, vol. I, p. 66 Princeton 1928.

schaftler im Gefolge Darwins drängten sich zuerst in sein Blickfeld. More folgte ihnen für kurze Zeit. Ihre These, daß eine Interpretation der Phänomene des Lebens, die Anspruch auf Gültigkeit erhebe, mit Tatsachen, welche die Naturwissenschaft festgestellt habe, nicht im Widerspruch stehen könne, leuchtete ihm ohne weiteres ein. Andererseits stieg aber bald der Verdacht in ihm auf, die neue Philosophie, welche diese Schule vorschlug, widerspreche ihrerseits anderen Tatsachen, welche die Intuition des Individuums und die Tradition des Menschengeschlechts verbürge. Später als die Trompetenstöße der philosophierenden Naturwissenschaftler Englands drangen die fernen und leisen Stimmen der indischen Philosophen an sein Ohr. Ihre Lehre von der illusionären Natur der phänomenalen Welt und ihre Aufforderung zur Flucht vor der Illusion besaßen hohe Verführungskraft für Paul Elmer More. Das waren die beiden Extreme, zwischen denen sich sein Suchen vor den Jahren zu Shelburne bewegte. Da beide ihn vorübergehend fesseln konnten, vermochte keines ihn dauernd zu halten. Er achtete am Wirken der Naturwissenschaftler, solange sie sich nicht in gewagten Spekulationen ergingen, den Sinn für das Faktische, die unerschrockene Annahme von Tatsachen. Den Philosophen Indiens fühlte er sich verwandt, da er selbst von der Ahnung verfolgt wurde, die phänomenale Welt sei, wenn auch nicht reine Illusion, so doch nicht die ganze Realität. Wir erwähnen nicht die zwischen diesen Extremen liegenden Denksysteme, mit denen More sich vor den Jahren zu Shelburne abgab. Eine Erkenntnis prägte sich ihm während dieser Studienzeit tief ein: daß nur durch die Ausübung einer rigorosen kritischen Tätigkeit aus der Masse der überkommenen literarischen Denkmäler die lebendige Tradition zu gewinnen sei, die er suchte.

In Shelburne begrub er endgültig dichterische Ambitionen, die er lange Zeit gehegt hatte, und begann, die Kritik als seine Lebensarbeit zu betrachten. Den Ausgangspunkt für seine Entdeckung einer kritischen Methode bildete die frühe Erfahrung mit den monistischen Philosophien. Sie gingen alle von einer Reihe unbestreitbarer Tatsachen aus, gewonnen aus Beobachtung oder Intuition; aber, getrieben vom Willen der Vernunft zu einem widerspruchlosen, einheitlichen Weltbild, gelangten sie zu Resultaten, die mit der Erfahrung der Menschen

nichts mehr zu tun hatten. Was seinen Widerspruch hervorrief, war das Wirken des Systemzwanges, oder, wie er diese Macht später taufte, des Dämons des Absoluten. Im Namen des Dämons wurden bald die Intuitionen der persönlichen Willensfreiheit, Verantwortlichkeit und Zielstrebigkeit unter Vernachlässigung von Tatsachen der Beobachtung zum Prinzip des Universums übersteigert, bald erfuhren die Resultate der Beobachtung dieselbe absolutistische Behandlung. Nicht nur unter den zünftigen Philosophen sah More den Dämon am Werk. Er vermutete seinen Einfluß, wo immer er einfache, plausible Formeln über komplizierte Dinge wie die Natur des Menschen, des Universums, oder der Kunst, mit einiger Hitze vorgetragen hörte. Er leugnete nicht, daß einseitige und übersteigerte Formeln eine Funktion im geschichtlichen Geschehen haben; aber er fühlte weniger Verwandtschaft mit ihren Verkündern als mit den kühlen, kritischen Geistern. Er verehrte die Schöpfer neuer Lehren wie Carlisle, Rousseau, Descartes, Luther, den Apostel Paulus; aber seine Arbeit wollte er als Nachfolger der Verwalter des kritischen Geistes leisten: Matthew Arnold, Sainte-Beuve, Shaftesbury, Boileau, Erasmus, Cicero, des Geistes, »der wägt und verfeinert, der dafür ist, den Enthusiasmus der Lebenden an der Autorität der Toten zu messen, dessen Lehre der Befehl ist, dem geprüften Pfad des Vernünftigen zu folgen«. Wie seine Vorgänger suchte More die Fähigkeit zur so gesehenen Aufgabe des Kritikers aus dem Studium der antiken Literaturen zu gewinnen. Er schrieb aber zu einer Zeit und in einem Land, in denen der Hinweis auf klassische Autoritäten keine genügende Rechtfertigung der Masse des Kritikers darstellte. Er sah sich deshalb genötigt, auf die philosophische Fundierung seiner Kriterien viel größere Muhe zu verwenden als Matthew Arnold zum Beispiel, der in einem traditionsnäheren Kreise wirkte. Arnold, als er seine kritische Tätigkeit in den Dienst des höchsten von ihm anerkannten Wertes stellte, der Culture, begnügte sich mit verhältnismaßig vagen Definitionen dessen, was er mit diesem Begriff meinte. Anders More. Eine Philosophie, überliefert in der Tradition, kontrolliert an den Tatsachen des modernen Lebens, sollte seinem kritischen Werk als Basis dienen.

Wie sah sie aus? Selbstverständlich mußte sie frei sein vom Laster der Monismen, das wir erwähnt haben. Sie mußte

Geist wirken konnten. Er beantwortete sie mit der Lehre vom "inner check". Sie führt das dualistische Prinzip in die menschliche Psyche ein. Dem natürlichen Reich des Flusses teilt sie Impulse, Vernunft, Imagination, Gedächtnis und alle anderen Kräfte zu, die einer positiven Definition fähig sind. Außerdem postuliert sie ein psychisches Ereignis, das keine solche Definition erlaubt: das Veto, das gewisse Impulse unterdrückt und damit der Vernunft die Möglichkeit gibt, mit Hilfe der im Gedächtnis aufgespeicherten Erfahrung eine Wahl zu treffen — falls das Individuum das Veto beachtet. Auf diese Weise wird das, was als ein Negatives ins Bewußtsein tritt, zu einem Prinzip der Konzentration und Disziplin. Es ist nicht notwendig, die weiteren Einzelheiten dieser Hilfskonstruktion anzuführen. Es ist ihr Zweck, die Grunderfahrung Mores verständlich zu machen, nach der die menschliche Psyche der Ort ist, wo das Reich der vielfältigen, phänomenalen Welt sich mit einem Prinzip der Einheit und Stetigkeit berührt.

More fand Bestätigung für seine dualistische Auffassung außerhalb der platonischen Dialoge und seiner eigenen Erfahrung. Gibt es ein eindrücklicheres Symbol für das dualistische Grundparadox, die intellektuelle Impotenz, aber moralische Verantwortlichkeit des Menschen als den Oedipus des Sophokles? War das christliche Dogma der Inkarnation nicht gewachsen aus einer dualistischen Auffassung des Menschen? Mit der ersten dieser Fragen gab More sich ab, mit der zweiten zunächst nicht. Von Matthew Arnold hatte er die Antithese zwischen Hellenismus und Hebraismus übernommen: Sweetness and light, Mass, Ausbildung aller menschlichen Anlagen, innerweltliche Harmonie auf der einen Seite; Erlosung durch Selbstaufgabe und asketische Tugend, Einseitigkeit, oft Fanatismus auf der anderen. Die zwei Haltungen schienen einander auszuschließen, ja zu zerstören. More entschied sich für den Hellenismus und ließ das, was Arnold als Hebraismus gestempelt hatte, nicht ohne ein gewisses Mißbehagen fallen.

In der Richtung auf die eben betrachteten Resultate hin entwickelte sich der Einsiedler von Shelburne. Als er nach New York zurückkehrte, hatte er noch keine allzu definitiven Entschlüsse gefaßt; aber die journalistische und kritische Tätigkeit, welche er um die Jahrhundertwende begann, zeigte eine eindeutige Tendenz. Bis 1909 war er nacheinander

literarischer Redaktor am *Independent* und der *New York Evening Post*, von 1909 bis 1914 Herausgeber der Zeitschrift *Nation*. In diesen Jahren schrieb er den Großteil der jetzt in 14 Bänden gesammelten *Shelburne Essays*. Sie enthalten Aufsätze über indische, griechische und französische Literatur, je einen über Augustin, Tolstoy und Nietzsche; die Mehrzahl aber ist englischen und amerikanischen Autoren der nach-elisabethanischen Zeit gewidmet. Sie verfolgen zunächst das Ziel, die traditionellen Güter vor den Zeitgenossen auszubreiten. Mit dieser Funktion verband More die der Kritik; sein Eingehen in die von einem Dichter oder Denker geschaffene Welt war nie so vollständig, daß er das, was er selbst gestalten wollte für seine Generation, darüber vergessen hätte. Wir haben angedeutet, was das war: Die Anschauung, daß unter den Seelenkräften des vollkommenen Menschen — unter seinen Impulsen, seiner Vernunft, Imagination und Intuition — eine gewisse Ordnung herrschen müsse, daß jede von ihnen ihre eigenen Aufgaben zu erfüllen habe und nicht die einer anderen anvertrauten Funktionen usurpieren dürfe, und weiter, daß nur der Persönlichkeit, welche diesem Ideal der Vollkommenheit entgegengewachsen sei, die große Schöpfung gelingen könne, der dauernde Bedeutung zukomme. Anstatt diese Auffassung zu predigen — er hat auch das hin und wieder getan —, suchte er sie während der Vertiefung in die Literatur der Vergangenheit immer wieder neu zu finden, oder den Leser sie finden zu lassen. Wo immer er auf das große Werk stieß bei seinen kritischen Feldzügen, brachte er ihm Verehrung entgegen, ohne sich allzuviel um seltsame philosophische Bekenntnisse des Autors zu kümmern. Begegnete er aber einer Dichtung, die seinen an der klassischen Tradition geschulten Geschmack verletzte, in der er nur eine getrübtte Schönheit wahrzunehmen vermochte, dann interessierten ihn des Schöpfers Leben und Denken. Dann suchte er dort nach dem entsprechenden Makel. Er hatte übrigens selbst früher erfahren, daß die unruhige, außerordentliche Schönheit des Werkes, das ein konzentrationsloser, usurpationsgeplagter Geist geschaffen hat, für die Generation, welche eine ähnliche Erschütterung durchmacht, ein scharfer und gefährlicher Reiz sein kann. Wenn er diesen Reiz antraf, so beschrieb er ihn, ohne sich an ihn zu verlieren.



Besser als abstrakte Diagnosen werden einige Beispiele Mores Methode erhellen. Eines seiner reifsten und verständnisvollsten Essays hat er Sir Thomas Browne gewidmet, dem zwiespältigen Freund der neuen Wissenschaft des 17. Jahrhunderts, der sich in den *Vulgar Errors* daran machte, die wirren Ideen über natürliche Dinge zu korrigieren, welche er in den Büchern des Mittelalters vorfand, den aber eine unbezwingliche Freude am Betrachten und Sammeln jener krausen Erzeugnisse der unkontrollierten Imagination immer wieder vom geraden Weg abblockte. Browne sah ein, daß die Imagination während der vorhergehenden Jahrhunderte auf Gebieten ihr Unwesen getrieben hatte, auf denen exakte Beobachtung und Ratio allein zu brauchbaren Resultaten führen konnten. Er widerstand aber dem natürlichen Trieb, von einem Extrem ins andere zu fallen, weil er auf allerdings recht dumpfe Weise spürte, der Imagination gehöre eine legitime Funktion, die ihr erhalten bleiben müsse. Er selbst besaß diese Imagination, die More mit Coleridge definiert als »die Fähigkeit, mit deren Hilfe wir die gebrochenen und zerstreuten Bildnisse der Welt zu einem harmonischen, poetischen Symbol vereinigen«. More rechnet Sir Thomas diesen Besitz hoch an, da er gerade in der Epoche lebte, in welcher er unter dem Einfluß des Rationalismus in vielen Köpfen verloren gegangen ist.

In seinem Essay über Bunyan stellt More fest, wie wenig dauernde Literatur im Banne der puritanischen Theologie entstanden ist. Er sieht die Ursache für diese Erscheinung im Verrat, den jene Theologie an der Imagination begangen hat. In der Feindschaft der Puritaner gegen die Künste, ihrem wilden Brechen mit aller Tradition, ihrer Schwache dem Ansturm eines unreligiösen Rationalismus gegenüber, in all diesen Zügen erkennt er die Auswirkungen des Versuchs, mit der praktischen Vernunft zu fassen, was nur die Imagination symbolisieren kann. Dieselbe Tendenz zum Verrat der Imagination findet er unter den Deisten und, auf künstlerischem Gebiet, unter den Dichtern des Neoklassizismus am Werk. Solche Verallgemeinerungen gebraucht er mit der Vorsicht, die ihnen allein Wert geben kann: er benutzt sie als Hintergrund, von dem er die Eigenheiten des einzelnen Dichters oder Werkes sich abheben läßt. Trotz seiner Kritik am neoklassizistischen Kultus der Vernunft übersieht er die humanistischen Züge

an Männern wie Butler, Johnson, Reynolds, Goldsmith und Burke nicht.

Gegenüber der romantischen Reaktion gegen den Neoklassizismus verhält sich Mores Kritik ähnlich: die Gesamt-tendenz der Bewegung betrachtet er mit Mißtrauen; vor einzelnen Dichtern und Werken beugt er sich. Das Mißtrauen stammt daher, daß ihm die romantische Reaktion nicht im Namen der Imagination erfolgt zu sein scheint, die von den Angaben der Intuition ausgehend ihre Symbole schafft, sondern im Namen der freien, ungezügelten Impulse. Er sagt darüber:

"In the romantic literature that unfolds from Blake there is much that is simply true, much that is beautiful and magnificent, . . .; but in the most characteristic moods of that literature, when it expresses most perfectly the main current of the age, there will be found, I believe, a deep confusion of ideas which results from assimilating the rebellion of the lower element of our nature with the control that comes from above nature. For the infinite spirit which makes itself known as a restraining check and a law of concentration within the flux of nature, this new aspiration of liberty would substitute the mere endless expansion which ensues upon the denial of any restraint whatsoever; in place of the higher intuition which is above reason it would commit mankind to the lower intuition which is beneath reason<sup>1)</sup>."

Einer der Dichter, welche die Tugenden und Laster dieses romantischen Geistes am klarsten für More ausdrücken, ist Shelley. Er sieht diesen empfänglichen, übersensitiven Geist den herrschenden Strömungen der Zeit, Revolution und Romantik, widerstandslos ausgeliefert. Mit kindlicher, beinahe unfassbarer Leichtgläubigkeit nahm er die gangbare Lehre an, die Menschen seien von Natur tugendhaft und bedürften nur der Befreiung von irgendeiner äußerlichen Bedrückung, um zurückzuspringen zu ihrer essentiellen Vollkommenheit. Es fällt More leicht, in Shelleys Lebensführung, seiner moralischen Selbstgefälligkeit, seinem Ausgeliefertsein an den Impuls des Augenblicks, Parallelerscheinungen zu einer solchen Pseudophilosophie festzustellen. Spuren der Schwäche des Denkers und Mannes Shelley sucht und findet More in seinem Werk, in den größeren Gedichten zum mindesten. Aller Glanz der Wortkunst, aller Zauber des Rhythmus vermag ihn nicht zu trösten über die flüchtige Vagheit der Ideen. Und manchmal

---

<sup>1)</sup> *Selected Shelb. Essays* (The World's Classics, 434, pp. 218 f.), Oxford 1935.

erscheint ihm selbst die Wortkunst unsicher, leidend an unkontrolliertem Überschwang, entstellt durch Abstürze in gestaltloses Allegorisieren: Beobachtungen, die er zum Beispiel an der folgenden Strophe aus *Adonais* überzeugend aufzeigt (die Inkongruenz der letzten Zeile ist zu beachten):

The inheritors of unfulfilled renown,  
 Rose from their thrones, bult beyond mortal thought,  
 Far in the Unapparent Chatterton  
 Rose pale, — his solemn agony had not  
 Yet faded from him; Sidney, as he fought  
 And as he fell and as he lived and loved  
 Sublimely mild, a Spirit without spot,  
 Arose; and Lucan, by his death approved:  
 Oblivion as they rose shrank like a thing reproved.

Von den zahlreichen Aufsätzen, die More der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts gewidmet hat, sei noch der über Pater erwähnt. Wir erwarten nicht, daß die kritischen Kunstwerke des strengen Epikuräers von Oxford seinen ungeteilten Beifall finden werden. Er verwirft ihre Grundtendenz in der Tat auf unzweideutige Weise. Die Art seines Vorgehens dabei stellt aber seiner Fähigkeit, den Dämon des Absoluten von sich fern zu halten, das, was da ist, gewissenhaft nachzuzeichnen in jedem Fall, ein schönes Zeugnis aus. Zunächst zieht ihn an Pater die Vollkommenheit an, mit der er seine Überzeugung verkörpert, die Disziplin, mit der er sein ästhetisches Ideal immer wieder verwirklicht hat. Er weiß ihm auch Dank für seine dringlichen Hinweise auf die Kunst des schönen Lebens, ihre harten Anforderungen und köstlichen Früchte. Seine Überbetonung des ästhetischen Prinzips kann er ihm aber nicht vergeben, ganz besonders nicht die kritische Falschmünzerei, durch die Pater eine ihm teure Lehre in Platons Philosophie hineininterpretiert hat:

"This exaltation of beauty above truth, and emotional grace above duty, and fine perception above action, this insinuating hedonism which would so bravely embrace the joy of the moment, forgets to stay itself on any fixed principle outside of itself, and, forgetting this, it somehow misses the enduring joy of the world and empties life of true values<sup>1)</sup>."

Das muß uns genügen. Es wird klar geworden sein, daß More eine unzeitgemäße Methode mit Konsequenz, aber ohne Fanatismus angewendet hat. Es finden sich Essays in

<sup>1)</sup> *Shelb. Essays*, vol. VIII, p. 114.

der Sammlung, in denen sich eine gewisse Starrheit des Vorgehens bemerkbar macht, andere — zum Beispiel das über Cardinal Newman —, in denen die Zurechtweisung, welche die behandelte Persönlichkeit durch den seiner Masse so sicheren Kritiker erfährt, einen Mangel an Ehrfurcht vor dem schöpferischen Geist zu verraten scheint. Das sind Ausnahmen. Nicht ihretwegen begegnete More während seiner ganzen Laufbahn einem starken Widerstand; sondern weil er, ehe er zu Werke ging, den platonischen Glaubensakt vollzogen hat zu einer Zeit und in einem Land, da die Zahl der Leute, die ihm darin nachzufolgen willens und fähig waren, überaus klein gewesen ist. Die Philosophien, denen der Tag gehörte, machten ihn unmöglich. Das durch vielfältige Evidenz erzeugte Gefühl der Relativität aller Werte ließ ihn als Absurdität erscheinen. Schon in den *Shelburne Essays* verwendete More viel Energie darauf, diese Hindernisse, die er als Illusionen betrachtete, aus dem Wege zu räumen, indem er die Persönlichkeiten und Bewegungen, welche sie aufrichteten, angriff.

Wo immer sich Gelegenheit dazu bot, führte er einen Hieb gegen diejenigen Naturwissenschaftler, welche zwischen pragmatisch bewiesenen Gesetzen und Hypothesen nicht zu scheiden wußten und ein Gemisch von beiden zu einer Philosophie ausspannen. Diese Ausfälle kommen heute den kontinentalen und wohl auch den meisten angelsächsischen Lesern unnötig vor, da die Gestalt des Naturwissenschaftlers, der seine Forschung über, sagen wir, den Lungenfisch unterbricht, um mit einer Enzyklika über die Natur des Universums an die Öffentlichkeit zu treten, zum mindesten östlich der Alleghenies nicht mehr vorkommt. Vor 25 und 30 Jahren war aber der Streit zwischen Science, Humanities und Religion zumal in den Vereinigten Staaten überaus lebendig. Eine Folge dieser Situation ist es, daß Mores Stimme immer einen etwas gereizten Ton angenommen hat, wenn er auf die Naturwissenschaftler zu sprechen gekommen ist.

Die Bedenken, welche More gegen eine Philosophie der humanitären Sentimentalität von seinem Standpunkt aus vorbrachte, liegen nach dem Gesagten so sehr auf der Hand, daß wir nicht im einzelnen auf sie einzugehen brauchen. Ein Beispiel für viele, das sein Vorgehen in dieser Beziehung kennzeichnet:

"Believe me, I am not so foolish as to despise charity or true efforts to increase the comfort of the poor; but I know that poverty and pain and wretchedness can never be driven from the world by any besom of the law, and I do see that humanitarianism sprung as it is from materialism and sentimentalism (. . . .) has bartered away the one valid consolation of mankind for an impossible hope that begets only discontent and mutual hatred among men<sup>1)</sup>."

Die Feindschaft gegen die materialistischen Humanitarier entlockte More gelegentlich Sätze von furchtbarer Harte, die zu Mißverständnissen einluden.

Die Gegner waren mächtig und beantworteten Hiebe mit schärferen Gegenhieben. Diese gehörten mit zu den Gründen, welche More veranlaßten, sich 1914 vom tätigen Leben zurtück-zuziehen, um als Privatgelehrter die Philosophie, die seine bisherige kritische Arbeit bedingt hatte, zu prüfen und zu vertiefen. Intensives Studium folgte auf diesen zweiten Aufbruch. More unterbrach es hin und wieder, um in den philosophischen und klassischen Departementen der großen Universitäten des amerikanischen Ostens und Westens griechische Philosophie zu lehren. Die Resultate der Arbeit dieser Jahre hat er in dem sechsbändigen Werk *The Greek Tradition* niedergelegt. Die Bände tragen die folgenden Titel: *Platonism, The Religion of Plato, Hellenistic Philosophies, The Christ of the New Testament, Christ the Word, The Catholic Faith*. Schon diese Namen lassen vermuten, daß More in den Jahren vor 1920 eine Wandlung durchmachte, die ihn ein neues Verhältnis zu religiösen Fragen gewinnen ließ. Seine Beschäftigung mit Plato zerfällt in der Tat in zwei klar voneinander geschiedene Perioden. Während der ersten leistete er nur den Akt des Glaubens, den wir bei der Besprechung seines Verhältnisses zur Ideenlehre gekennzeichnet haben. Platos religiöse Vorstellungen, religiöse Vorstellungen überhaupt, sah er zu dieser Zeit genau so an wie Santayana Platos ethische Ideen, als unwirkliche, aber nicht wirkungslose Geschöpfe der Imagination. Die Neuhumanisten um More herum fanden diese Haltung befriedigend und hielten, mit Irving Babbitt, dauernd an ihr fest. More entfernte sich von ihr auf eine Weise, die für ihn selbst und sein Zeitalter uberaus charakteristisch ist. Er erfuhr nicht etwa eine plötzliche

---

<sup>1)</sup> *The Jessica Letters*, p. 104. New York and London 1904.

Erleuchtung, sondern eine mit Zähigkeit verfolgte kritische Tätigkeit, ein durchaus rationaler Prozeß, nötigte ihn zum Ausschluß einer der möglichen unreligiösen Haltungen nach der anderen, bis schließlich nichts mehr übrig blieb für ihn, als das Wagnis des Glaubens ein zweites Mal zu unternehmen. Er beschreibt selbst einen Aspekt des Vorgangs:

"Fresh and salutary the Platonic doctrine of Ideas still is, as it has ever been, but of its potency, unsupported by outer signs, I began to be not so sure. Longer reflection on the events of history and on the needs of human nature raised the persistent question whether just such a confirmation was not required if Platonism was to be converted from a mental luxury for the few to a faith which could stir the sluggish heart of the world, to a power indeed which could meet the spiritual demands of the individual soul. So it happened that I came in the course of my studies to see in the central dogma of Christianity as it were a realization in fact of the dualism which Plato had divined as a theorem of philosophy, and the foreordained consummation of the Greek Tradition. What had allured the mind as a beautiful myth assumed gradually the awful dignity of revelation<sup>1)</sup>."

Als More bei der Überzeugung angelangt war, das Wagnis des Glaubens sei notwendig für den Sucher nach der lebendigen Tradition, ergab sich sofort eine neue Frage: In welcher Kirche, in welcher Doktrin fand sich die reine Lehre, welche den Glauben beanspruchen darf? Noch einmal ein kritisches Problem von erschreckenden Ausmaßen. More machte sich an seine Lösung mit Hilfe seiner soliden und weitreichenden Gelehrsamkeit und unter Anwendung der gleichen Methode, deren er sich früher als Literaturkritiker bedient hatte. Wir können den Charakter seiner Lösung nur andeuten. Seine Methode — das sei gleich gesagt — erlaubte ihm nicht, zu einer Anschauung zu gelangen, die von einer bestehenden Kirche als orthodox anerkannt werden konnte. More hielt am dualistischen Prinzip als Kriterium fest und mußte folglich das Hinwegerklären des dualistischen Paradoxes durch scholastische Metaphysiker und protestantische Theologen verwerfen. Er blieb überzeugt, daß die Versuche der Vernunft, dieses Paradox zu überwinden, ebenso viele Usurpationen darstellten, die zum Nachteil für die Vitalität des christlichen Glaubens ausschlugen, da sie in Verwirrung und Widersprüche hineinführten. Das bedeutet die Ablehnung des Einflusses, den die aristotelische

---

<sup>1)</sup> *Platonism*, 3<sup>rd</sup> edition, p. XI, Princeton 1931.

Metaphysik auf die christliche Theologie ausgeübt hat. Mores Urteil über den aristotelischen Gottesbegriff lautet:

"Certainly, in the religious sphere which is our special province, his conception of God must be rejected finally as an unwarranted assumption of the unchecked reason, logically self-destructive, intellectually confusing, ethically mischievous<sup>1)</sup>."

Gleich feindlich wie dem rationalen Weg, das dualistische Paradox zu überwinden, steht er der Methode der Mystiker, zum gleichen Ziel zu gelangen, gegenüber. Es ist ein zentraler Gedanke der *Greek Tradition*, daß beide Abirrungen nur möglich wurden, nachdem sie christlichen Theologen unter dem Einfluß der aristotelischen Metaphysik der reinen Lehre Platos untreu geworden waren. Wichtig in diesem Zusammenhang ist Mores Auffassung, daß schon der monistische Neuplatonismus des Plotin den Einfluß des Aristoteles zeige, ein Punkt, über den nicht alle Autoritäten mit ihm übereinstimmen.

More schiebt somit eine Reihe der wichtigsten Erzeugnisse des lateinischen Christentums zur Seite. Er sucht eine Synthese des reinen Platonismus und der religiösen Tradition der Hebräer. Vier Bände der *Greek Tradition* behandeln die Geschichte der beiden Elemente vor ihrem Zusammentreffen in den Werken der griechischen, frühchristlichen Theologen. Die vollkommenste Frucht des Zusammenschlusses der beiden sieht More im Dogma der Inkarnation. Ein großer Teil des Bandes *Christ the Word* ist der Geschichte dieses Dogmas bis zum Konzil von Chalkedon gewidmet. In ihm verfolgt More den Kampf der Kirche um eine unzweideutige Formulierung der paradoxalen Grundtatsache der Gegenwart zweier Naturen in Christus und verurteilt die Versuche der Häretiker, das eine Glied des Paradoxes dem anderen aufzuopfern als illegitime Vorstöße einer Vernunft, die gerade durch ihre Feindschaft gegen das Unlogische zur Verwirrung führt.

Damit haben wir die Umrisse von Paul Elmer Mores Werk skizziert. Er wird meist als ein Kämpfer in den Reihen der amerikanischen Neuhumanisten erwähnt, damit aber nur ungenügend charakterisiert, da er über diese Bewegung hinausgewachsen ist. Die *Shelburne Essays* und die Bände der *Greek Tradition* sind Werke eines Intellektes, der ausgreift nach dem Vielfältigsten, einer Sensibilität, die mit-

<sup>1)</sup> *Hellenistic Philosophies*, p. 213, Princeton 1923.

schwingt mit dem Verschiedenartigsten. Sie fügen sich aber zusammen zu einer imponierenden Einheit, da sie alle vom gleichen Anliegen hervorgetrieben worden sind, das in der Tradition des Westens zu finden, was formend zu wirken vermag auf die Gestaltung der Zukunft. Die Suche ist fruchtbar gewesen für More selbst, seine Anhänger und Kritiker dank der Gelehrsamkeit, Zähigkeit und Zielbewußtheit des Suchers; aber auch noch aus einem anderen Grund: More besaß die Kraft, eine gewisse Klasse von Ideen, die er hineingewirkt fand in das Gewebe der Überlieferung, welche er liebte und studierte, als Symbole des Wirklichen zu erfassen, und damit den Glaubensakt zu vollziehen, der die Tradition aus einer Sammlung beachtlicher Hypothesen, bestrickend gestalteter Träume, interessanter Tatsachen in eine formgebende Macht umschaffen kann<sup>1)</sup>.

Basel.

Rudolf Stamm.

---

<sup>1)</sup> Ausführliche Würdigungen des Werkes von Paul Elmer More bieten Louis J.-A. Mercier: *Le Mouvement Humaniste aux États-Unis*, Paris 1928, und Robert Shafer: *Paul Elmer More and American Criticism*, New Haven 1935.



## DIE WELTANSCHAUUNG ALDOUS HUXLEYS.



Jede Zeit hat ihre eigene Wesensart, von der sie bestimmt wird, und die für ihre Erscheinungen auf den verschiedensten Gebieten maßgebend ist, die selbst aber Ausfluß der Weltanschauung ist, die diese Zeit beherrscht. Diese Weltanschauung braucht nicht die alleinig vorhandene zu sein; es gibt Zeiten — es sind dies vor allem Zeiten des Umbruchs —, wo verschiedene Weltanschauungen nebeneinander hergehen; aber eine wird im allgemeinen die Oberhand haben und vorherrschen, um dann, im Kampf mit einer anderen, entweder sich zu behaupten oder unterzugehen. Diejenige Weltanschauung, die zu einer gewissen Zeit führend ist, braucht keineswegs die beste und wertvollste zu sein, sondern kann ihre Vormachtstellung lediglich zufälligen Erscheinungen und Einwirkungen, verbunden mit planvollen Machenschaften der sie vertretenden Gruppe, verdanken; ihr Bestand wird dann wohl kaum von langer Dauer sein. Als bestes Beispiel für das Nebeneinander verschiedener Weltanschauungen können wir das Nachkriegsdeutschland erwähnen, auf das die eben dargelegten Dinge alle zutreffen.

Jede Weltanschauung, die Vormachtstellung erlangt hat und somit das Aussehen ihrer Zeit bestimmt, findet ihren Niederschlag in dem Handeln und in den Werken mehr oder weniger hervorragender Vertreter. Für die englische Literatur der Gegenwart können wir Aldous Huxley als einen jener typischen Vertreter der herrschenden Weltanschauung ansehen. Es wird Engländer geben, die Huxley als Exponenten der heutigen Zeit ablehnen würden, und es wäre an Hand von Statistiken nicht schwer, nachzuweisen, daß er nicht der meist-gelesene Autor ist. Und doch ist damit nichts widerlegt. Eine Auswahl nach Auflagenziffern ist doch nur eine rein

mechanische. Daß Huxley aber nicht als Vertreter aller Engländer anzusehen ist, mag ohne weiteres zugegeben und, vom völkischen englischen Gesichtspunkt aus gesehen, sogar begrüßt werden; aber es beweist das nur, daß die von ihm vertretene Weltanschauung nicht die allein gültige ist; an der Tatsache, daß er der typische Vertreter der im Augenblick vorherrschenden Weltanschauung ist, ändert das nichts.

Wenn wir Huxley als Vertreter seiner Zeit herausstellen, so geschieht dies deswegen, weil er die Anschauungen und Ideen, die heute noch — wenn auch nicht in ihrer extremen Formulierung, so doch dem Sinn und Gehalt nach — von der führenden Schicht der Engländer in weitgehendem Maße vertreten werden. Und wenn Huxley noch so sehr von seinen eigenen Landsleuten angegriffen und verschrien wird, wenn er selbst seine Zeit und deren Einrichtungen noch so sehr angreift und auch ins Lächerliche zieht, so geschieht beides doch von ein und derselben geistigen Grundlage, von derselben Weltanschauung aus. Da Huxley diese aber in extremster Form und vor allem auch mit logischster Konsequenz vertritt und weiterdenkt, und da er ferner über eine hervorragende Geistreichigkeit, über eine weitgehende Bildung und eine Klarheit und Feinheit des Stils verfügt (wenn sein Wortschatz auch stark überfremdet ist), wie man es nur selten alles in einem Manne zusammen findet, so kann er mit Recht als der typische Vertreter seiner Zeit angesehen werden. Daß er dabei nicht nur eine literarische Geschmacksrichtung, sondern darüber hinaus schlechthin die Denkart seiner Zeit, von den alltäglichen Äußerungen der Presse bis zu den Gedanken der Philosophen oder auch den Äußerungen der Politiker vertritt, wird aus den folgenden Darlegungen hervorgehen.

Der beste Weg der Annäherung an Huxley scheint der über seine Essays in dem Bande *Music at Night* (1931) zu sein. Diese stehen sozusagen zentral im Schaffen des Dichters. Hier werden in kurzen Darstellungen seine Gedanken zu den verschiedensten Fragen des Lebens ausgedrückt. Zentral ist das Werk aber deshalb, weil in ihm Dinge, die in seinen früheren Schriften gelegentlich gesagt oder einzelnen Personen in den Mund gelegt wurden, nun vom Dichter selbst behandelt, vertreten oder abgelehnt werden, und weil weiterhin das, was hier gesagt ist, in seinen späteren Werken nicht nur

dem Sinne nach, sondern häufig sogar wörtlich (wie z. B. der Gedanke vom modernen Leben als Flachrennen im Gegensatz zum früheren als Hindernisrennen in diesem Bande und in *Brave New World*) wiederkehrt.

Das erste Kapitel von *Music at Night* befaßt sich mit dem Thema "Tragedy and the Whole Truth". Huxley geht von einer Betrachtung Homers aus und von der Behauptung, daß Homer als einer der wenigen Dichter der alten Zeit "the truth, the whole truth and nothing but the truth" gesagt habe. Unter Wahrheit versteht Huxley hier die Alltaglichkeiten des Lebens. Nachdem bei Homer dem Odysseus von der Scylla sechs seiner besten Gefährten geraubt worden sind, landen die Übergebliebenen, bereiten ihr Abendessen und bereiten es kunstgerecht. Dann, nachdem sie ihren Hunger gestillt haben, denken sie an ihre lieben Gefährten und weinen, und mitten unter ihrem Weinen kommt der Schlaf sachte über sie. So schildert Homer die Szene. Würde, so fragt Huxley, irgend ein anderer Dichter sie ebenso geschildert haben? Sicher hatte er die Helden auch um den Tod ihrer Gefährten weinen lassen; aber würden sie vorher ihr Mahl bereitet, und zwar kunstgerecht bereitet haben? Würden sie sich zuerst satt gegessen und getrunken haben? Und wären sie nach, oder sogar während des Weinens sanft eingeschlafen? Nein. Bei fast allen andern Dichtern hätten sie einfach ihre Gefährten beweint, und der Gesang hätte unter ihren Tränen tragisch geendet. Daß Homer dies nicht tat, bezeichnet Huxley als "the whole truth". Und ähnlich wie Homer habe auch Fielding geschrieben. Wie anders sei dagegen Shakespeare! Hatte Shakespeare in der Art Homers geschrieben, so hätte z. B. Macduff zunächst zu Abend gegessen, wäre dann bei seinem Whisky in Gedanken an seine ermordete Frau und Kinder melancholisch geworden und wäre schließlich, mit noch nassen Augen, eingeschlafen. Die Tragödie wäre also zerstört.

Huxley betrachtet es daher als das Wesen der Tragödie, daß der Dichter ein einzelnes Element aus der Gesamtheit menschlicher Erfahrungen heraussondert und dies allein behandelt. Die Tragödie ist "chemically pure", und wegen dieser chemischen Reinheit wirkt diese Kunst auf uns unmittelbar kräftig. In dieser Wirkung sieht man auch den Wert der Tragödie.

Die Kunst der »ganzen Wahrheit« dagegen sprengt die Grenzen der Tragödie, sie erzählt, was sich vor dem tragischen Ereignis abspielte und was nachher folgte, oder auch, was gleichzeitig anderswo geschah. Die Kunst der ganzen Wahrheit gibt uns das ganze Leben wie es ist, und nicht einen einzelnen Ausschnitt daraus. Daher ist das Gefühl, das wir nach der Lektüre eines solchen Buchs haben, nicht das einer heroischen Begeisterung, sondern das der Resignation und Hinnahme des Gegebenen. Diese Kunst könne uns daher nicht so schnell und stark bewegen wie die chemisch reine Kunst der Tragödie, aber ihre Wirkung sei desto anhaltender.

Von hier aus geht Huxley dann auf die Literatur der Gegenwart über und stellt fest, daß diese in stets zunehmendem Maße sich der Bedeutung der ganzen Wahrheit bewußt geworden ist, dieser ganzen Wahrheit, die aus den "great oceans of irrelevant things" besteht, von Ereignissen und Gedanken, die sich in endloser Reihenfolge von jedem Standpunkt aus, den der Schriftsteller in diesem Ozean der Kleinigkeiten auch einnehmen mag, nach allen Richtungen hin erstrecken. Huxley glaubt zwar nicht, daß die Zeit der chemisch reinen Kunst auf immer vorbei ist; er ist der Auffassung, daß die Tragödie zu wertvoll ist, als daß man sie umkommen lassen dürfe. Aber er ist gleichzeitig der Auffassung, daß die andere, die Kunst der ganzen Wahrheit, heute nicht nur vorherrscht, sondern uns auch mehr zu sagen hat.

Soweit Huxley. Sehen wir nun zunächst davon ab, daß er zum Schluß etwas einlenkt und auch für die Tragödie noch ein gutes Wort einlegt — wie immer kann sich Huxley auch hier nicht für eine Seite entscheiden und restlos für sie einsetzen —, so ergeben sich als die wichtigsten Merkmale dieses Essays: Huxley untersucht Homer, Fielding, Shakespeare und die modernen Dichter mit Hinsicht auf die Wirkung, die ihre Werke auf den Leser ausüben. Er stellt fest, daß der Mensch, selbst wenn er tragischste Erlebnisse hat, auch noch andere Gefühle — wie etwa Hunger oder Schlaf — daneben empfindet, daß neben großen, schwerwiegenden Ereignissen auch andere, kleinliche und nebensächliche einherlaufen, er geht also in seiner ganzen Betrachtung von psychologischen Gesichtspunkten aus. Das, was er von der Dichtung der "Whole Truth" verlangt, kann man am besten als psycho-

logischen Naturalismus bezeichnen: die Forderung, die vom Dichter erwartet, daß er ein möglichst genaues Bild des Lebens, vor allem auch mit Berücksichtigung der »Ozeane der Kleinigkeiten«, bringt. Die Kunst ist dann aber nicht Vorbild, sondern Abbild; sie soll nicht seelisch bewegen, erregen, anregen, erziehen, beeinflussen, gestalten, oder etwas derartiges, sondern sie soll nur wiedergeben, sie soll, wie die photographische Platte, registrieren, wobei Huxley allerdings betont, daß es an sich gleichgültig ist, ob dies nun tatsächlich bis in alle Einzelheiten durchgeführt, oder nur durch Andeutungen bewirkt wird.

Ein ähnliches Thema wird von Huxley wieder im Kapitel über "Art and the Obvious" aufgenommen. Er unterscheidet hier zwischen großen und kleinen »Augenscheinlichkeiten« (obviousness), wobei die kleinen im wesentlichen dem entsprechen, was in dem eben behandelten Kapitel als "whole truth" bezeichnet war, während die großen Augenscheinlichkeiten mehr der chemisch reinen Kunst entsprachen. Huxley stellt fest, daß die Literatur der Gegenwart, nachdem die großen wie auch die kleinen »Augenscheinlichkeiten« durch die allzugroße Betriebsamkeit und das Geschrei unfähiger Literaten abgeschliffen wurden, nunmehr eine deutliche Abneigung, ja sogar eine Angst vor den »Augenscheinlichkeiten« jeder Art an den Tag lege. Er weist besonders hin auf die Gruppe der englischen und amerikanischen Literaten in Paris, die sich größtenteils um James Joyce gruppieren, und zeigt, wie sie sich von allem Tatsächlichen entfernen und zu einer umgekehrten Romantik kommen, die nur noch mit den Formelementen der Kunst spielt, und weist nach, wie diese Richtung zur Auflösung aller Formen, auch der Sprache, und zu einem völligen Nihilismus führen muß. Huxley lehnt diese Richtung ab; er wirft ihren Vertretern vor, daß sie, anstatt das Ungetum der Augenscheinlichkeit anzugreifen, vor ihm weglaufen. Dadurch, daß sie so tun, als ob gewisse Dinge nicht vorhanden wären, die doch tatsächlich da sind, würde ein großer Teil der modernen Kunst sich selbst zur Unvollständigkeit, zur Sterilität, zu schneller Entwertung und zum Tod verurteilen.

Wenn Huxley aber hier diese Kunstrichtung ablehnt (und es handelt sich hierbei um die expressionistische Strömung),

ist diese Ablehnung doch nur eine sehr laue. Er verwirft sie nicht deswegen, weil er ihr etwas anderes, Positives, Werthaltiges entgegensetzen hätte, sondern einfach, weil er glaubt, daß sie an psychologischen Grundbedingungen vorbeigehe. Sein Ausgangspunkt ist die "human nature", wie sie sich in Liebe und Haß, Hunger und Schlaf äußert und ewig die gleiche bleibt, gleichgültig ob die Zeiten ruhig sind, oder ob gerade der Weltkrieg durchgemacht wurde (vgl. S. 29<sup>1)</sup>). Wenn Huxley aber von der menschlichen Natur im allgemeinen spricht, so ist das, was er meint, der seelische Vorgang im einzelnen Individuum, betrachtet vom Gesichtspunkt des Psychologen aus, der sich für den Ablauf der Gefühle und Regungen in der menschlichen Seele, jedesmal von einem Einzelfall ausgehend, interessiert.

In dem Essay "And Wanton Optics Roll the Melting Eye" stellt Huxley — wie auch später wieder in "Meditation in Arundel Street" — fest, daß wir in einer Welt von *non sequiturs* leben, daß das ganze Universum aus solchen *non sequiturs* besteht. Er meint damit, daß es im Leben überall Dinge gibt, die nebeneinander existieren, aber doch, soweit wir heute verstehen, nichts miteinander zu tun haben, wie etwa der Verlag der Zeitschrift *Christian World* und *Feathered World*, die zufällig ihre Büros nebeneinander haben (S. 61). Allein dadurch, daß wir immer nur in einer Lebenssphäre stehen, daß wir die Dinge jeweils nur von einem Gesichtspunkt aus auf einmal sehen, sind wir davor bewahrt, uns dieser *non sequiturs* bewußt zu werden. Wenn man die Wirklichkeit von allen Seiten zugleich ansehen könnte und würde, anstatt jeweils nur von einer auf einmal, "so seen reality would look exceedingly queer" (S. 38). Es wird aber das Ziel der Wissenschaft sein, meint Huxley, in der fernen Zukunft einmal so weit zu kommen, daß wir die Dinge von verschiedenen Seiten zugleich sehen und verstehen können.

Es ist dies die Stellungnahme, die Huxley in seinen Werken einzunehmen und zu verwirklichen sucht. Er sieht stets die Dinge von mehreren Seiten, bald von der einen und doch gleichzeitig wieder von der andern; so kann er an allem

---

<sup>1)</sup> Die Zitate in diesem Aufsatz sind, soweit nicht anders vermerkt, den betreffenden Werken in der Albatros-Ausgabe entnommen.

Kritik üben, an allem die Schwächen erkennen und hervorheben. Aus demselben Grunde aber gelangt er zwar zu einer Ansammlung von Eindrücken und Anschauungen, aber nicht zu einem festgefügteten Weltbild. In seiner Betrachtung wechselt er ständig seinen Blickpunkt, sodaß er keinen Standpunkt irgendwelcher Art besitzt und vertreten kann. Er betrachtet die Welt von einer durchaus unverbindlichen Einstellung aus, wie er einen Ameisenhaufen oder einen Bienenstock betrachten würde.

Diese Einstellung wird eindeutig in dem Essay "Beliefs and Actions" ausgesprochen, das mit den Worten beginnt: "To the collectors of human specimens (a class to which I myself belong; for psychological varieties are the only things I have ever thought it worth while to collect) I recommend . . ." (S. 91). Aus diesem Satz geht sowohl die unverbindliche, beobachtende und wurzellos-kritische Einstellung, als auch der Vorrang, den er der Psychologie erteilt, deutlich hervor. Die Bedeutung letzterer hat er auch in dem Essay "On Grace" herausgestrichen, indem er dort zu dem Schluß kommt, daß "Scientific psychology may succeed where Christianity and the political religions have failed. Let us hope so" (S. 82).

In "Beliefs and Actions" untersucht Huxley im einzelnen die Motive, die in der Vergangenheit und Gegenwart die Menschen begeistert und zum Handeln angetrieben haben und stellt fest, daß sie alle ihren Wert verloren haben, daß an ihre Stelle in zunehmendem Maße die Skepsis getreten ist. Er ist sich dabei auch bewußt, daß diese Skepsis nur zu einer allgemeinen Abnahme in der Qualität und Quantität der Tatenlust führen kann. Er stellt daher die Notwendigkeit der Errichtung von neuen Zielen fest und gleichzeitig auch, daß diese für die heutige Zeit auf keinen Fall transzendental sein dürfen, sondern nur psychologisch. Für die Gegenwart muß das Individuum im Mittelpunkt alles Handelns stehen. Wir rechtfertigen alle unsere Gefühle und Stimmungen mit dem Hinweis auf das "right to happiness" und das "right to self-expression" (in andern Worten uns auszuleben). Wir tun, was wir wollen, nicht weil es mit einem angenommenen Begriff eines absolut Guten übereinstimmt, sondern weil es gut an sich ist. Huxley fügt selbst hinzu, daß dies zwar eine

dürftige Rechtfertigung sei, aber drückt gleichzeitig seine Überzeugung aus, daß wir nur auf diese Art und Weise hoffen dürfen, "to rationalize our emotional and impulsive behaviour" (S. 98). Er möchte zu dieser Rationalisierung zwar noch etwas hinzufügen, indem er sagt, daß es möglich sei, mit Blake "to see infinity in a grain of sand and eternity in a flower" (S. 98), aber er deutet diese Möglichkeit nur ganz kurz an, um dann hinzuzufügen, daß die Gegenwart sich mit der oben beschriebenen Methode abfinden müsse.

In diesem Essay hat Huxley einen der wichtigsten Punkte seiner Einstellung kundgetan: Ausgangspunkt ist für ihn das Individuum mit seinem "right to self-expression" und "right to happiness". Jede Handlung, jede Regung dieses Individuums wird dann aber durch psychologische Reaktionen begründet, d. h. also, das Individuum ist auch hier wieder sein eigenes, letztes Maß; irgendwelche Werte kennt Huxley nicht, und ein Handeln aus anderen als psychologischen Gründen lehnt er ab.

All dies wird deutlicher in "Notes on Liberty and the Boundaries of the Promised Land". Er untersucht den Begriff der Freiheit und stellt fest, daß die gesetzliche Freiheit des Menschen heute lediglich noch durch Geld beschränkt ist; wer es besitzt, kann jede Freiheit haben, wer es nicht besitzt, kann, trotzdem er gesetzlich ebenso zur Freiheit berechtigt ist, nicht dasselbe Maß von Freiheit genießen. Denn Freiheit besteht darin, zu wohnen, wo man will, zu heiraten, wen man will, zu essen, sich zu kleiden und sich zu unterhalten, wo und wie man will, kurz, zu tun und zu lassen, was man will. Ein Recht ist etwas, sagt Huxley, was man auf Kosten anderer Leute hat; Naturrechte gibt es nicht, sondern nur Ausgleich gegensätzlicher Forderungen. Dieser Zustand von Recht und Freiheit wird für die Gegenwart so bleiben. Im kommunistischen Staat (egalitarian society) der Zukunft würde die finanzielle Gleichheit geschaffen werden, sodaß dann auch alle Freiheiten gleichmäßig verteilt würden; also daß z. B. jeder Mensch genau so viel reisen könnte wie der andere. Wenn dieser Zustand eintritt, macht sich aber sofort das "Law of Diminishing Returns" als neue Gottheit geltend, indem das, was man ohne weiteres, ebenso wie das, was jeder haben kann, seinen Wert verliert. Es drängt sich



Huxley daher der Schluß auf, daß allgemeiner Fortschritt in der gegenwärtigen Richtung nur dann möglich ist, wenn die Bevölkerung der Erde stark reduziert wird, und wenn nur die besten durch bewußte biologische Zucht und Auswahl ausgelesen werden. Nur so kann der kommunistische Staat der Zukunft im Genuß seiner Freiheiten bleiben.

Es geht aus diesen Darlegungen hervor, daß Huxleys Begriff der Freiheit ein rein materialistischer ist, daß vor allem aber Freiheit für ihn nichts anderes als Lizenz bedeutet, d. h. daß er sie nur im Sinne eines Freiseins von etwas, nicht aber, wie Nietzsche fordert, eines »frei wozu?«, eines Freiseins zu einem Handeln kennt. Dazu kommt der oben erwähnte Grundsatz des Individuums. Von diesen Prinzipien aus gesehen ergeben sich die übrigen Forderungen Huxleys ganz logisch von selbst.

In dem Essay "Obstacle Race" kommt Huxley auf die Gebote und Verbote, die uns in unserem Leben entgegenstehen, zu sprechen. Er stellt fest, daß ihre Zahl früher wesentlich größer war als heute; daß sie heute in rascher Folge im Schwinden ist. Aus dem Hindernisrennen der Vergangenheit ist ein Flachrennen geworden, oder wird es doch immer mehr. Aber, sagt Huxley, dies Flachrennen wird auf die Dauer langweilig. Ein Leben, in dem es keine Hindernisse zu überwinden gibt, ist uninteressant. Und so kommt er zu dem Resultat, daß auch in der Zukunft Hindernisse vorhanden sein müssen, und daß sie, wenn sie nicht mehr vorhanden sind, künstlich aufgerichtet werden müssen. Welcher Art sie sein sollen, wie und wo sie errichtet werden sollen, das herauszufinden wird die Aufgabe der Wissenschaft sein.

Auch hier geht Huxley wiederum vom Standpunkt des Psychologen aus. Wie das Leben auf den Einzelnen wirkt, ob es ihn langweilt oder nicht langweilt, ist das Entscheidende, ja das allein Vorhandene.

Es muß an dieser Stelle nochmals betont werden, daß Huxley auch dann, wenn er etwas als unausbleiblich, als einzig richtig oder möglich kennzeichnet, trotzdem irgendwie an derselben oder an anderer Stelle Einschränkungen macht. Aber diese Einschränkungen sind nie grundlegender Art. Sie sollen lediglich zeigen, daß man es auch anders machen, sich es auch anders ausdenken könnte, vor allem daß durch einen

beliebigen Zufall alles anders gekommen wäre. So übt Huxley zwar an allem, auch an sich selbst, seine Kritik und Satire, aber er geht hierbei stets von den gleichen Voraussetzungen aus. Diese Voraussetzungen aber sind: der Gesichtspunkt, der das Individuum in die Mitte aller Dinge stellt und es zum Maß aller Dinge macht, die psychologische Betrachtungsweise, der Materialismus, die haltungslose Objektivität, die in ihrer Beurteilung wie auch in ihrem Wesen keine Wertmaßstäbe hat und auch keine kennt, sondern die stets nur beobachtend, registrierend und beschreibend ist.

Dies sind einige der wichtigsten Kennzeichen Huxleyscher Denkart, wie sie sich aus den Essays in *Music at Night* ergeben. Nachdem wir hier die Gedanken, die Huxley darlegt, aus seinem eigenen Munde unmittelbar kennen gelernt haben, ist es angebracht, einen kurzen Blick auf einige seiner andern Werke zu werfen, um zu sehen, in welchem Maße die hier geäußerten Anschauungen auch für jene maßgebend sind.

Schon in *Mortal Coils* (1922) erkennen wir dieselbe geistige Einstellung Huxleys. Die Menschen seiner Novellen handeln nicht nach bestimmten, festen Grundsätzen, sondern ganz so, wie es sich zufällig ergibt. Da ihr Handeln stets psychologisch begründet ist, sind sie nicht dafür verantwortlich, denn nach den psychologischen Gesetzen mußten sie so handeln. Auch in dem Bande *The Little Mexican* (1924) haben wir das gleiche. Seine Menschen sind keine freien Herrennaturen, die sich ihr Schicksal gestalten, sondern sind Marionetten an den Drähten der psychologischen Gesetze. So beobachtet Huxley sie, leidenschaftslos und von außen, und stellt das Wirken dieser Gesetze an ihnen fest. Seine Einstellung ist dabei eine bemitleidende, denn er sieht, wie sie sich in ihrem Leben um Dinge abmühen, die er selbst keiner Mühe für wert erachtet. Sie könnten genau so gut nach etwas anderem streben; an ihrem Leben und an Huxleys Einstellung zu ihrem Handeln würde sich dadurch nichts ändern, denn Huxley kennt kein Handeln aus einer geschlossenen Weltanschauung heraus, sondern nur ein Hin- und Herbewegen in einer an sich sinnlosen Welt.

Dies wird deutlicher in *Antic Hay* (1923). Der Titel und das Motto drücken schon aus, worum es sich handelt: um einen tollen Reigentanz, der sich in ständig kreisender Be-

wegung dreht, der kein Anfang und kein Ende hat und nirgends hinführt, denn er ist ja ganz in sich selbst geschlossen. So sieht Huxley das Leben. Seine Menschen bewegen sich in diesem Reigentanz des Lebens, und sie kennen nicht mehr als diesen, sie sehen nicht darüber hinaus, denn für sie gibt es jenseits dieses Reigentanzes nichts. So kann man von seinen Menschen sagen, daß sie dahinvegetieren, daß sie aber nicht im eigentlichen Sinne leben, vor allem aber, daß sie gar nicht wachsen können.

In den Erzählungen des Bandes *Brief Candles* (1930) tritt das Psychologische wieder besonders deutlich hervor. Wir können hier erkennen, wie das psychologische Interesse den Schriftsteller mit Vorliebe zu der Behandlung von interessanten Einzelfällen, zur Darstellung des Abnormen und Krankhaften hinführt, da sich hier für den Psychologen das reichste Material bietet. Da für Huxley die psychologischen Gesetze aber die absolute Grundlage bilden, auf der allein das Leben des Menschen aufgebaut ist, führt die Darstellung des Krankhaften in diesem Sinne ohne weiteres über zur Entschuldigung aller Handlungen. An die Stelle der persönlichen Verantwortung tritt die mechanische Gesetzmäßigkeit, die unentrinnbar ist. So wird das Leben höchstens durch Zufälle bestimmt, die an sich vollkommen sinnlos sind und nur durch die Wirkungen und Gegenwirkungen, die sie hervorrufen, den Menschen beeinflussen. Die Stellung, die dem Dichter in dieser Welt zukommt, ist die des interessierten, aber völlig unbeteiligten, außenstehenden Beobachters, der dieses merkwürdige Treiben einer sinnlosen Welt wie die etruskische Statue in "After the Fireworks" betrachtet und darstellt; es ist nicht seine Aufgabe, dem Ganzen einen Sinn zu geben, den grundlegenden Sinn aufzuspüren, sondern, da das Fehlen eines jeglichen Sinnes von vornherein klar ist, lediglich zu registrieren.

Das, was wir bisher in den Essays, in einzelnen Erzählungen oder auch in *Antic Hay* kennen gelernt haben, finden wir am deutlichsten und reinsten in Huxleys großem Roman *Point Counter Point* (1928). Das Grundmotiv, das diesen ganzen Roman durchzieht, ist das der Sinnlosigkeit des Lebens, wie es besonders in den Auffassungen von Philip Quarles verkörpert wird. Huxley schildert hier eine unglaublich bunte Welt, voll von grellsten Farben und Gegensätzen; aber das Ganze ist

wie ein Kaleidoskop-Bild: es ist zufällig entstanden und ist in seiner ganzen Anordnung zufällig und nicht von irgendeinem Prinzip beherrscht. Das, was Huxley in *Music at Night* verlangt hat, wird hier durchzuführen versucht: die Welt der *non sequiturs* wird gezeichnet, eine Welt, in der man alles von den verschiedensten Gesichtspunkten aus sehen kann, um jedesmal ein anderes Bild zu erhalten, wobei sich aber die zahlreichen verschiedenen Gesichtspunkte aus dem Fehlen eines einzigen, festen und bestimmten ergeben. Wohl vertritt jeder dieser Menschen irgendeine Idee, aber ihre Ideen geraten in dem Roman nicht zum eigentlichen Konflikt und zur Klärung, sondern sie werden nur in geistreichen Gesprächen nebeneinandergestellt, um dann so, wie sie sind, zu bleiben. Da das Leben als solches aber sinnlos ist, haben diese Menschen auch keine Moral; sie sind nicht unmoralisch, denn selbst dazu wären sie nicht fähig, da die Unmoral das Vorhandensein einer Moral voraussetzt. Die einzige Figur in dem Roman, die eine Idee, ein Weltbild, vertritt, ist Mark Rampion, der aber nur Nebenfigur bleibt und dessen Stimme in dem lauten Geschrei aller andern untergeht, zumal da er sich nicht zu einem auf seinen Ideen begründeten Handeln entschließen kann. Wenn man bedenkt, daß Quarles Huxley selbst und Rampion D. H. Lawrence verkörpert, wird dies alles noch deutlicher. Es mag vielleicht verwunderlich erscheinen, ist aber doch sehr bezeichnend, daß Huxley mit den Gedankengängen von D. H. Lawrence, den er auch persönlich sehr gut kannte, sowohl hier wie auch in seinen übrigen Werken nicht viel anzufangen wußte, obwohl diese, gerade im Gegensatz zu Huxley, manche positive Ansatzpunkte enthalten.

Wohl das interessanteste Werk von Huxley ist *Brave New World* (1932), da hier all die Gedanken, die in den früheren Werken ausgesprochen, angedeutet oder auch skizzenhaft dargestellt worden sind, an einem praktischen Beispiel mit äußerster Konsequenz logisch zu Ende und *ad absurdum* geführt erscheinen.

In *Brave New World* schildert Huxley eine Welt, in der Technik und Wissenschaft ihr Höchstes geleistet haben. Die Menschen werden nicht mehr geboren, sondern werden aus vorhandenen Keimzellen künstlich weiterentwickelt; sie werden nach Belieben schon im Keime vermehrt, sodaß sich auf diese

Weise große Mengen völlig einheitlicher »Geschwister« herstellen lassen. Und die keimenden Zellen werden dann in Flaschen gezogen und nach bestimmten Prinzipien veranlagt. Jeder Mensch wird für den Beruf, der ihm für später zugeordnet ist, vorausbestimmt und so veranlagt, daß dieser Beruf für ihn der einzig mögliche und auch der einzig erstrebenswerte ist. So zerfallen diese Menschen in verschiedene Klassen (Alpha bis Epsilon), von denen jede ihre künstlich veranlagten Fähigkeiten und Möglichkeiten und darüber hinaus keine anderen besitzt.

Das Motto dieser Welt heißt: "Community, Identity, Stability". Die Community steht im Mittelpunkt. Sie ist das Maß aller Dinge, alles andere ist auf sie abgestimmt. Alle Menschen werden künstlich so veranlagt, daß sie nur in Begriffen der Community denken können. Die Community muß auf jeden Fall erhalten bleiben, auch unter den größten Opfern. Es ist daher ein schweres Verbrechen in dieser Welt, wenn ein Mensch sich absondert, wenn er allein sein will, wenn er eigene Gedanken denken will.

"Ending is better than mending" heißt eine der Maximen dieser Welt. Nach diesem Grundsatz kommt es vor allem darauf an, Arbeit zu beschaffen, damit die Bevölkerung beschäftigt ist. Deshalb müssen abgetragene Kleider weggeworfen und dürfen nicht ausgebessert werden. Deshalb ist der Vergnügungstrieb dieser Menschen so veranlagt, daß zu seiner Befriedigung nicht nur einfache Mittel, sondern möglichst komplizierte Maschinen gebraucht werden, denn dadurch wird wiederum Arbeit beschafft. Die Menschen haben zwar keinen Sinn für Natur, aber dafür ein um so größeres Bedürfnis nach Sport, der wiederum so betrieben wird, daß dazu Apparate unentbehrlich sind. Der Sinn und Zweck dieser Arbeit liegt aber stets nur in sich selbst, d. h. also in dem Beschäftigtsein an sich. Da Geist den Menschen unbekannt ist, können sie nur glücklich sein, wenn sie stets beschäftigt sind. Aus diesem Grund beträgt die Arbeitszeit in der Brave New World  $7\frac{1}{2}$  Stunden, obwohl es an sich, bei Ausnützung der technischen Fähigkeiten, durchaus möglich wäre, mit einer Arbeitszeit von 3 Stunden auszukommen. Man sieht also in der Arbeit nicht etwa einen ethischen Wert, sie ist nicht dazu da, um die Menschheit vorwärts und weiter zu bringen, sondern lediglich,

um ihr etwas zu tun zu geben. Ein Ziel gibt es also für diese Welt nicht; die materiellen Dinge beherrschen alles und sind ihr eigener Selbstzweck.

Somit ist die Community lediglich eine an sich zufällige Anhäufung von Individuen, und es ist bezeichnend, daß als anderer Ausdruck für Community häufig die Bezeichnung "social body" auftritt. Dieses zufällige oder auch willkürliche Gebilde ist aber tot. Seine ganze Welt verdankt ihre Entstehung einem mechanischen Prinzip, ihr Gott heißt Ford, und am Anfang von allem steht dessen Ausspruch: "History is bunk." Somit unterscheidet sich dieser "social body", diese Community, grundsätzlich von unserer Volksgemeinschaft. Diese setzt das Volk als etwas geschichtlich Gewordenes voraus, in dem jeder einzelne nur in Verbindung mit dem Ganzen und mit dessen Vergangenheit möglich ist, so wie das Blatt am Baum nur als Teil des gesamten Baumes möglich ist. In der Community der Brave New World aber gibt es eine solche Zusammengehörigkeit nicht. Es gibt kein Leben als etwas organisch Gewachsenes, sondern nur ein Vorhandensein. Und wenn das Schlagwort der Identity auch die Eigenart des Individuums ausschließt und unterdrückt, so ist diese ganze Welt doch auf dem Individuum als Grundsatz begründet. Die Community ist eine zahlenmäßige Anhäufung von Einzelindividuen, die ihre Eigenheiten dann zugunsten der Community aufgegeben haben. Volksgemeinschaft setzt ein Ziel, ein Ideal und eine geschichtliche Verbundenheit voraus; Community nichts als eine Reihe von materiellen und auch psychologischen Gesetzen (deshalb heißt der »Gott« dieser Welt statt Ford gelegentlich auch Freud). Zwischen dem Einzelnen und der Community gibt es keine lebendig wirkende Beziehung, sondern jedes ist nur für das andere da und ist somit letzten Endes Selbstzweck. Der Unterschied zwischen beiden ist äußerlich nur ein kleiner, und ist doch ein ganz grundlegender und weltenweiter.

Das, was die Identity in der Brave New World ausmacht, geht größtenteils aus dem bereits Angeführten hervor. Identity ist die völlige Uniformität der Menschen; eine Gleichheit gibt es zwar insofern in dieser Welt nicht, als die Menschen in verschiedene Klassen eingeteilt sind, aber innerhalb der Klassen sind sie völlig gleichartig, am meisten in

den unteren Klassen, wo sie durch den "Bokanovsky-Process" sogar ganz identisch hervorgebracht werden. Die Identity kennzeichnet sich vor allem aber auch durch die vollige Abwesenheit von Charakter in den Menschen. Alles, was irgendwie etwas mit Charakter zu tun haben könnte, wird von vornherein künstlich ausgemerzt und unterdrückt. Die Menschen handeln daher auch nicht auf Grund eines inneren freien Willens, sondern ganz automatisch, wie Maschinen.

Abgerundet wird das Bild dieser Welt durch *Stability*, den letzten und obersten Grundsatz. Gleichmäßigkeit nicht nur in der Form, sondern auch im Inhalt und Gehaben. Durch die *Stability* allein wird der Bestand der Gesellschaft als solcher garantiert, und damit ist der Kreis wieder geschlossen.

Wie diese drei Grundsätze nach Huxley sich auswirken, sei an ein paar Beispielen kurz erläutert. Das, was diese Menschen in der Welt suchen, ist Glückseligkeit (happiness). Daher ist die Welt so eingerichtet, daß sie diese immer haben und sie ihnen auch erhalten bleibt. Dazu aber ist *Stability* nötig. Jeder Trieb, jedes Verlangen, muß sofort befriedigt werden; denn ein unbefriedigtes Verlangen bringt das Gefühl des Unglücklich-Seins hervor, und durch dies werden die Menschen unduldsam, aufgeregte und zu unberechenbaren Handlungen geneigt, d. h. also die *Stability* wird gefährdet. Daher ist für diese Welt das "Soma" erfunden, eine Tablette, die man bei der geringsten Unzufriedenheit oder auch Langeweile zu sich nimmt, und die den Menschen dann in einen Traumzustand restloser Glückseligkeit versetzt, von dem er ohne die geringsten Nachwirkungen wieder erwacht.

»Religion ist Opium für das Volk« ist ein Grundsatz, der auch in der *Brave New World* gilt. An die Stelle von Gott ist der Glaube vom Glück als dem letzten Ziel getreten. Ein anderes Ziel, einen anderen Sinn darf es für das Leben nicht geben. "Once you began admitting explanations in terms of purpose, — well, you didn't know what the result might be." Dies würde "make them lose their faith in happiness as the Sovereign Good and take to believing, instead, that the goal was somewhere beyond, somewhere outside the present human sphere" (S. 177). Solange die Menschen aber jung und zufrieden und glücklich sind, brauchen sie keine Religion, keinen Glauben,

keinen Gott. "The religious sentiment will compensate us for all our losses.' But there aren't any losses for us to compensate; religious sentiment is superfluous (S. 232)."

Die Liebe ist vor allem dazu angetan, das Gleichgewicht des Menschen zu zerstören. Auch sie ist aus dieser Welt verstoßen. An ihre Stelle ist einfache Erotik getreten. Wenn ein Mensch sich einem andern gewogen fühlt, so gibt er sich ihm, und wenn er einen andern haben will, so geht er zu ihm und nimmt ihn; schon die Kinder beschäftigen sich, unter Anleitung ihrer Erzieher, mit "erotic play". Nach den Lehren der Psychoanalyse sollen so alle Komplexe vermieden werden. Mit der Liebe ist auch der Haß und überhaupt alle Leidenschaft verstoßen, denn sie alle gefährden die Stability. Der "Savage", der aus einem Naturschutzpark in diese Welt gebracht wird, spricht von *King Lear*, und der Kontrolleur dieser Welt erklärt ihm: "But where would Edmund be nowadays? Sitting in a pneumatic chair, with his arms around a girl's waist, sucking away at his sex-hormone chewing-gum and looking at the feelies (S. 234)."

Es ist selbstverständlich, daß auch die Familie nicht mehr existiert. »Vater« und »Mutter« sind obszöne Worte in dieser Welt, bei deren Gebrauch man errötet.

Diese Beispiele mögen genügen. Community, Identity, Stability sind die obersten Grundsätze dieser Welt; eines ist für das andere da, und alle zusammen sind sie Selbstzweck. Die Menschen müssen glücklich sein, damit die Stability bewahrt bleibt, und die Stability muß da sein, damit die Community bewahrt bleibt, und diese wiederum verlangt zu ihrer Erhaltung die Stability. Die ganze *Brave New World* kennt und hat keinen Sinn; sie ist "told by an idiot", wie in richtiger Erkenntnis ihres Wesens zitiert wird. Diese Welt ohne Ziel und Zweck ist lediglich nach materialistisch-mechanischen Grundsätzen geleitet, und diese wiederum sind um ihrer selbst willen da. Nicht umsonst ist an die Stelle Gottes in dieser Welt der "World Controller" getreten.

Es geht aus den angeführten Beispielen deutlich hervor, daß *Brave New World* von Huxley als eine *Satire* gedacht und geschrieben ist. Und es geht aus der Lektüre des Buchs ebenso klar hervor, daß *Brave New World* keine Utopie, sondern eine Schilderung der Gegenwart ist, der Gegenwart, wie sie



logisch zu Ende gedacht und ausgeführt aussehen würde. Welches aber ist die Stellung Huxleys zu dieser Welt? Von einem Satiriker erwartet man, daß er seinen eigenen Standpunkt zu erkennen gibt; bei dem größten Satiriker, Swift, ist darüber nicht der geringste Zweifel. Anders bei Huxley. Er stellt zwar diese *Brave New World* satirisch dar; aber er selbst hat nichts, was er dagegen zu setzen hätte. Das geht schon aus dem Ablauf des Romans deutlich hervor. Es gibt in ihm drei Menschen, die sich in Empörung gegen die *Brave New World* erheben. Bernhard Marx, Helmholtz Watson und der Savage. Die *Brave New World* aber ist stärker als sie alle. Marx, von Anfang an eine feige Natur, unterwirft sich winselnd seinem Schicksal; Helmholtz Watson wird verbannt, und der Wilde verfällt in religiösen Wahnsinn: alle drei gehen unter, aber die *Brave New World* besteht.

Huxley sieht zwar, daß die Welt, die er hier gezeichnet hat, sinnlos und ohne Werte ist; aber er hat von sich aus nichts, was er ihr entgegenzustellen hätte, da er selbst im Leben keinen Sinn, sondern nur den Ablauf physikalischer oder psychologischer Gesetze sehen kann. Was wir hier in *Brave New World* erkannt haben, wird durch die früheren Novellen, Romane und Essays bewiesen; auch dort sahen wir, wie Huxley keine Werte anerkennt, sondern nur materialistische und psychologische Gesetze, deren Ablauf sich zwangsläufig vollzieht. Was aber dort vereinzelt auftritt, ist hier nur zusammengefaßt und ausgebaut. Wenn man jedoch von der *Brave New World* ausgeht, erkennt man dieselben Prinzipien, die in ihr walten, in Huxleys ganzen Werken wieder und sieht, wie sie alle auf diese hin- oder von ihr wegfuhrten.

Es ist ebenso deutlich, daß diese mechanisch-materialistische Welt die Welt des Kommunismus ist, und es nimmt daher nicht wunder, wenn Huxley neuerdings sich für die Bolschewisten in Spanien einsetzt, oder wenn er für England eine Volksfront-Regierung propagiert. Man kann daher dem Biographen Huxleys, Alexander Henderson<sup>1)</sup>, nur recht geben, wenn er sagt: "It would not be surprising if Huxley eventually followed the example of André Gide and André Malraux and decided to support Communism" (S. 111), nicht aber, weil dieser eine Alter-

---

<sup>1)</sup> Aldous Huxley, London 1935.

native zur Brave New World böte, sondern weil die ganzen Gedanken und Anschauungen Huxleys nur dorthin führen können. In der Brave New World aber hat Huxley, wie Henderson auch hervorhebt, seine eigene Satire geschrieben.

Wir haben versucht, so knapp wie möglich die Weltanschauung Huxleys zu umreißen. Dazu war es nötig, die wichtigsten Dinge herauszugreifen und nebeneinander zu stellen, um so ein klares Bild dieser Geisteshaltung zu erlangen. Es ergibt sich von selbst, daß dabei die Dinge wesentlich einfacher erscheinen, als sie in Wirklichkeit sind. Vieles von dem, was Huxley sagt, mag uns banal erscheinen, seine Äußerungen mögen uns Plattheiten sein; es darf aber nicht vergessen werden, daß ein guter Teil davon, wie etwa die beispielhafte Heranziehung und Lächerlichmachung Shakespearescher Helden, dem Engländer durchaus geläufig ist, und daß weiterhin Huxleys Werke sich nicht auf die dargelegten Dinge beschränken, sondern daß daneben immer noch eine Fülle von geistreichen Bemerkungen und Beobachtungen vorhanden ist, und daß überall der lebhafte Geist, das weite Wissen und die breite Bildung des Verfassers zu erkennen sind. Und es darf weiter nicht übersehen werden, daß viele der Dinge, die uns bei Huxley als banal und oberflächlich erscheinen, auch in Deutschland vor noch nicht allzu langer Zeit gangbare Münze waren. Auch wir hatten — in vielem sogar noch schärfer ausgeprägt als die Engländer — eine Periode, in der das Individuum genau so den Mittelpunkt alles Seins bildete, wie bei Huxley, in der der Psychologismus (und verbunden damit die Psychoanalyse) weithin das Feld beherrschte, und in der die Darstellung des Abnormen den größten Teil unserer Literatur ausmachte.

Wir sagten eingangs, daß Huxley nicht nur als eine Einzelercheinung, sondern als Vertreter einer Richtung in der englischen Literatur zu gelten hat; dies sei zum Schluß noch kurz an zwei Beispielen erläutert. Betrachten wir Katherine Mansfield und Rose Macaulay, so finden wir bei ihnen zwar nicht eine offensichtliche Hinneigung zum Kommunismus wie bei Huxley, wir erkennen aber doch, wie in ihren Werken dieselben Grundgedanken vorherrschen, die wir auch bei diesem gefunden haben, und die von ihm nur weiter durchdacht und ausgeführt worden sind.

In den Erzählungen von Katherine Mansfield haben wir als Grundstimmung ebenfalls die Überzeugung von der Sinnlosigkeit des Lebens. Ihre Erzählungen fangen irgendwo an und hören irgendwo auf; es hätte genau so gut anders sein können. Sie gibt lediglich zufällige Ausschnitte aus dem Leben; zufällig deswegen, weil in ihnen nichts Besonderes geschieht, sondern etwas Alltägliches, was keinen Blick in die Tiefen des Lebens gewährt. Ihre Erzählungen sollen dem Leser nur sagen: »So sieht das Leben aus«, verbunden mit dem Unterton: »Ist es nicht merkwürdig?« Und wenn sich in ihren Werken etwas ereignet, wenn vielleicht auch ein tragisches Geschick eintritt, so ist es doch nicht mehr tragisch als irgendein Naturereignis; es ist nicht auf dem freien Handeln von Menschen begründet, sondern auf dem zufälligen Zusammenreffen von Begebenheiten. Ihre Menschen sind vielleicht aktiver als die Huxleys, aber ihr Handeln ist trotzdem sinn- und ziellos. Auch ihre Menschen können nicht wachsen, können nicht über sich selbst hinaus, sondern können nur wie die Tiere und Pflanzen gedeihen.

Ganz ähnlich ist es bei Rose Macaulay. Auch bei ihr erkennen wir dieselbe negative oder passive Haltung dem Leben gegenüber und den sich daraus ergebenden Pessimismus. Einer ihrer Romane trägt den Titel *Told by an Idiot*, und es ist kein Zufall, daß gerade dies Shakespeare-Zitat in dieser Zeit immer wiederkehrt. Für eine Zeit, die keinen Sinn des Lebens kennt, die sich nicht für eine Sache und nur für diese entscheiden und dann für sie voll und ganz einsetzen kann, ist das Leben sinnlos. Daher auch der melancholische Zug, der in so vielen Werken der neusten englischen Literatur vorherrschend ist.

Die psychologische Gestaltung, die Ende des letzten Jahrhunderts in der englischen Literatur einsetzte, geriet bald immer mehr in das rein materialistische Fahrwasser und führte zum psychologischen Naturalismus, der die ganze Welt nur noch nach psychologischen Gesichtspunkten beurteilt und keine andern Dinge mehr kennt. Anstatt einer Umwertung hat sich eine Auflösung aller Werte vollzogen.

Der Schriftsteller, der dies alles vielleicht noch deutlicher als Huxley verkörpert, ist James Joyce. Bei ihm hat sich die Auflösung konsequent vollzogen und ist auch bis zur

inneren und äußeren Form durchgedrungen: sein *Ulysses* ist nur noch Seelenzergliederung. In ihm gibt es keine Ewigkeitswerte, keine königlichen Menschen, die durch ihr freies Handeln das Leben gestalten, tragische Konflikte hervorrufen und sie besiegen oder an ihnen, bis zuletzt noch kämpfend, zugrunde gehen. Statt dessen haben wir den Ablauf der geistigen und seelischen Reaktionen des Herrn Blum, seine Gefühle und Gedanken während eines einzigen Tages. Wohl gibt es auch hier Probleme; aber sie werden nicht gestaltet und gelebt, sondern diskutiert; sie verpflichten nicht, sondern interessieren nur. Nicht der Mensch ist der Herr des Lebens, sondern er ist bestenfalls wesenloses Glied in einem triebhaft-automatischen und sinnlosen Ablauf der Dinge.

Um den psychologischen Ablauf noch deutlicher zu gestalten, hat Joyce die innere Form gesprengt: eine Szene geht in die andere über, mehrere gehen gleichzeitig durcheinander. Und verstärkt wird dies weiterhin durch die äußere Zerspaltung der Form, die Auflösung der Sprache.

Wir erkennen, wie all dies im Grunde genau dasselbe ist, was wir bei Huxley sahen, wie es der gleichen Geistesart entspringt. Es ist daher auch gewiß kein Zufall, daß Huxley in *Brave New World* (Kap. III) ebenfalls die Methode von Joyce verwendet, indem er mehrere Gespräche und Gedankengänge gleichzeitig neben- und durcheinander gehen läßt.

Huxley und Joyce sind die Schriftsteller, die für den Hauptteil der englischen Literatur der letzten Zeit, bis zur Gegenwart, führend gewesen sind. Gewiß gehören nicht alle modernen englischen Dichter dieser Richtung an; aber gerade die an sich fähigsten sind ihr weitgehend verfallen (von den jüngeren z. B. W. H. Auden). Solange die englische Literatur in ihren aktiven Kräften aber nicht den Weg zu einer positiven Weltanschauung und zu echten Werten zurückfindet, wird sie keine wahrhaft großen Werke hervorbringen können.

Freiburg i. Br.

Reinald Hoops.

---

## BESPRECHUNGEN.



### SPRACHE.

V. Royce West, *Der etymologische Ursprung der ne-englischen Lautgruppe [sk]*. (Anglistische Forschungen, herausgegeben von Johannes Hoops, Heft 83.) Heidelberg, Carl Winter, 1936. XXVIII u. 308 S. Mit 16 Karten. Pr. geh. M. 16,—.

Verf. beginnt seine Untersuchung, in der er die Herkunft aller ne. Wörter, in denen die Lautgruppe *sk* vorkommt, klarlegen will, mit der Erörterung der Weiterentwicklung des ae. *sc*, daran schließt sich die nach den Herkunftssprachen geordnete Besprechung der Lautgruppe *sk* in Lehnwörtern, und schließlich werden Wörter zweifelhafter Herkunft, lautmalende und schallnachahmende Wörter, sowie Reimwortbildungen behandelt. Das letzte Kapitel bietet eine Zusammenfassung der Ergebnisse. Durch ein sorgfältig angelegtes Register der untersuchten Wörter (S. 274—308) und ein ausführliches Inhaltsverzeichnis wird die Benützung des Buches sehr erleichtert. Die beigegebenen 16 Karten veranschaulichen die dialektische Verteilung der Entsprechungen für ae. *scr-* und der me. und ne. Formen für ae. *ascian*.

Zu der in der Fußnote 1 auf Seite 1 angeführten Literatur über die germanische Lautverschiebung wäre noch Paul Kretschmer, Wiener prähistorische Zeitschrift XIX, 1932, S. 269 ff., hinzuzufügen.— Die Übersicht über die bisherige Forschung konnte etwa noch durch einen Hinweis auf Ernst Kieckers, Altenglische Grammatik, München 1935, § 57, ergänzt werden. — S. 35, Zeile 7 v. o. lies *sl* statt *sc*. — S. 37 (Mitte) sollte es statt »Auch Zusammensetzungen mit *combe*... behalten die [-*sk-*] Lautung...« wohl besser heißen »Dagegen behalten...«, da im vorhergehenden Satze die Entwicklung eines alten *sk* zu *š* in anderen Ortsnamen festgestellt wird. — Für die Untersuchung hatten noch Darstellungen einzelner Dialekte verwertet werden können. So führt z. B. Eugen Dieth, A Grammar of the Buchan Dialect I, Cambridge 1932, S. 105 ff., einige Wörter mit *sk* an, die ich in der vorliegenden Untersuchung nicht finde (*skait* 'bounce', *ma:sk* 'to infuse tea', *ske'l* 'to spill').

Die Untersuchung der ae. Wörter mit anlautendem *sc* vor Vokal ergibt, daß es — wie schon bekannt — in allen Fällen im Ne. als *š* erscheint. In den volkstümlichen lateinischen Lehnwörtern des Ae zeigt sich die gleiche Entwicklung, in gelehrten Entlehnungen aus dem Lateinischen blieb dagegen *sk* erhalten. In den wenigen Fällen, in denen ae. Wörtern ne. Formen mit *sk* entsprechen, ist durchweg nordischer Einfluß anzunehmen, für *scot* 'Zahlung' auch altfranzösischer, für *scum* 'Schaum' vielleicht niederländischer (S.54 ff). Bemerkenswert ist das Vorkommen der Form *scad* 'Thunfisch' in Schottland und Somerset: die schottische Form ist durch skandinavischen Einfluß erklärbar, für die *sk*-Lautung in Somerset halt Verf. in diesem Falle aber keltischen Einfluß für denkbar (§ 92). — Wie Verf. zu der Annahme kommt, an ae. *scot* »durften sich auch einige Ortsnamen angeglichen haben, z. B. ae. *Aelfheazescot* > *Alvescot* > ne. *Alscot* und ae. *Burzwardescot* > ne. *Buscot*« (§ 101, Anm.), ist mir nicht verständlich. Die von Luick, Historische Grammatik, § 588, Anm. 2, gegebene Erklärung der weitgehenden Synkope in diesen Namen, auf die Verf. verweist, spielt jedenfalls in diesem Zusammenhang keine Rolle: das Genitiv-s stand doch von Anfang an vor dem Anlaut des zweiten Kompositionsgliedes *cot*. Das Empfinden, daß es sich um eine Zusammensetzung mit *cot* handelt, war zur Zeit der Veränderung des ae. *sc* sicher noch lebendig; schon aus diesem Umstand ist die Bewahrung der Folge *sk* erklärlich (außerdem läge hier Inlaut und nicht Anlaut vor). — Für die me. Schreibungen *xall*, *xuld(e)* nimmt Verf. wohl mit Recht die Lautung *š* an. Daß gerade die Formen von *shall* (nur selten auch andere Wörter) mit *x* geschrieben wurden, könnte m. E. vielleicht aus dem Bestreben nach graphischer Vereinfachung dieser so häufig zu schreibenden Formen erklärt werden.

Für die Epenthese von *c* in den Gruppen *sl*, *sm*, *sn* führt Verf. die bekannten Deutungen an. Außer in diesen Gruppen steht ae. anlautendes *sc* nur noch in einem Falle vor Konsonant, und zwar in der Gruppe *scr*-. Auf die Untersuchung der Weiterentwicklung dieser Gruppe hat Verf. besondere Sorgfalt verwendet. Im Ne. findet sich in Entsprechungen für ae. Wörter mit *scr*- sowohl in der Gemeinsprache wie in den Dialekten (zum Teil neben *š*-Lautung, zum Teil ausschließlich) *skr*-Lautung. Auf Grund seiner Untersuchung der Verhältnisse in den Dialekten kommt Verf. zu dem Ergebnis, daß die Lautung *skr*- im westlichen Süden, im nordwestlichen Mittelland und in Schottland (zum Teil auch Nordengland) gilt. Für den Norden ist auch seiner Ansicht nach skandinavischer Einfluß anzunehmen (so Björkman, Scandinavian Loanwords I, S. 130 ff.), in allen genannten Dialekten sei aber »mit Erhaltung des [*skr*-] auf Grund selbständiger Weiterentwicklung der einheimischen

Wörter zu rechnen« (S. 97), wie schon Bradley (OED, unter *scr-*; von Verf. S. 28 f. zitiert) vermutete. — Verf. verweist nun in einer bei der Korrektur eingefügten Stelle (S. 100 f.) auf Luicks Aufsatz »Zur Palatalisierung«, *Anglia* 59, S. 273 ff., und spricht von einer »auffallenden Übereinstimmung der Ergebnisse von Untersuchungen zweier selbständiger Probleme im Gebiet der ae. Palatalisierung«. Es scheint mir aber zweifelhaft, ob eine solche auffallende Übereinstimmung vorliegt. Luick erklärt a. a. O., daß die urgerm. Gutturale vor *j* zunächst palatalisiert, nach Ausfall des *j* aber vor dunklem Vokal wieder guttural wurden. (Die von Verf. gebrauchte Bezeichnung »Erhaltung von Gutturalen« ist also nicht einwandfrei.) Innerhalb eines Flexionsschemas standen Formen mit neu entstandenem Guttural solchen mit Palatal (vor hellen Vokalen) gegenüber, und so konnte es auch zu einem Ausgleich kommen, durch den der Guttural verallgemeinert wurde. Das war vor allem häufig in den nördlichen Gebieten der Fall, da dort die heimischen Gutturalformen durch entsprechende skandinavische Formen gestützt wurden. Das Auftreten in- und auslautender Gutturale in bestimmter Stellung wird also von Luick lautgesetzlich für das gesamte Sprachgebiet begründet. Verf. dagegen will eine örtlich beschränkte Bewahrung des *sk* vor *r* annehmen. Wenn Verf. glaubt, daß eine Übereinstimmung in bezug auf die örtliche Verteilung vorliege, so beruht diese Annahme wohl auf den Angaben Luicks über das Vorkommen von Gutturalformen in einzelnen ne. Dialekten (S. 274) und darauf, daß Luick (S. 285) besonders betont, daß ein internenglischer Vorgang auch deswegen wahrscheinlich sei, weil »auch dort, wo kein skandinavischer Einfluß zur Geltung kam, im westlichen Mittelland und Süden«, Gutturalformen vorkommen. Aber Luicks Deutung des ursprünglichen lautlichen Vorganges gilt keineswegs nur für den Südwesten einerseits und die nördlichen Gebiete andererseits: die Gründe, die Luick für das Entstehen neuer Gutturale anführt, gelten, wie gesagt, für das ganze Sprachgebiet. Dialektische Verschiedenheiten konnten erst später dadurch zustande kommen, daß in den einzelnen Flexionssystemen auf dem einen Gebiet die Formen mit Guttural, auf dem anderen die mit Palatal verallgemeinert wurden. Erst in bezug auf diese Ausgleichsergebnisse konnte sich also eine örtliche Übereinstimmung mit der angenommenen Bewahrung des *skr-* ergeben. — Verf. stellt auch die Frage, ob so wie im Norden auch im Südwesten skandinavischer Einfluß mitgewirkt haben konnte, und er zitiert (§ 189) die Ansicht Blomés, daß "the stray personal names of Scandinavian origin in the local nomenclature of North Devon . . . could hardly have been found in these parts except as the result of an immigration of Northmen" (Place-Names of North-Devonshire, Uppsala 1929, xvii). Sollte diese Ansicht tatsächlich durch weitere Beweise

gestützt werden, dann waren die *skr*-Formen auch in diesem Gebiet durch unmittelbaren skandinavischen Einfluß zu erklären. — Die Frage, ob keltischer Einfluß möglich sei, bezeichnet Verf. § 191 als schwer zu entscheiden. Auch von Gover-Mawer-Stenton, *The Place-Names of Devon*, 1931, xxxv, wird im Zusammenhang mit der *sk*-Lautung in den Ortsnamen von Devonshire auf die Tatsache verwiesen, "that initial *sk* is a sound which is always preserved in Cornish and Breton" (Verf. S. 36). — In den Gebieten, in denen nach Ansicht des Verf. *skr*-lautgesetzlich bewahrt blieb, erscheint aber für ae. *scr*- doch auch *šr*- (§ 185, 1); er erklärt dies durch gegenseitigen Einfluß der Dialekte (§ 186, II). Wenn aber zur Erklärung des »buntscheckigen Bildes« schließlich doch eine solche ziemlich weitgehende Dialektmischung angenommen werden muß (vgl. dazu Luick, a. a. O., S. 274), so wird es m. E. fraglich, ob die Annahme einer örtlich begrenzten Bewahrung des *skr*- genügend gerechtfertigt erscheint. Kann dann nicht ebenso gut angenommen werden, daß die *skr*-Formen doch auf eingedrungene skandinavische Lehnwörter zurückzuführen sind? Wenn auch nur in einigen Fällen Doppelformen entstanden, so konnte nach diesen innerhalb der einzelnen Dialektgebiete in anderen Wörtern Lautsubstitution eintreten, und damit würden auch die Unterschiede in der dialektischen Verteilung der Formen erklärlich. — Daß die *skr*-Lautung in Wörtern, die sicher auf ae. Formen zurückgehen, wie z. B. *scrim* 'gelähmt sein' (S. 80), unbedingt durch eine heimische lautgesetzliche Entwicklung erklärt werden müsse, erscheint mir nicht so ganz sicher: eine Übertragung ist immerhin denkbar (vgl. auch Verf. S. 258 über ne. *scatter*). Ebensowenig scheint mir der Schluß zwingend, daß ein Wort wie ne. *scream*, in dem dialektisch auch die Aussprache *šr*- vorkommt, unbedingt schon in der Zeit vorhanden gewesen sein müsse, »als die Skandinavier noch keinen sprachlichen Einfluß auf England ausübten« (S. 73). Auch hier bestand infolge der vorhandenen Doppelformen anderer Wörter die Möglichkeit, daß neben eine anord. *sk*-Form eine *š*-Form trat. Verf. sagt selbst (S. 117), »daß Lautsubstitution und Angleichung gerade im Falle des ae. *sc* und des skand. *sk* häufig stattgefunden haben« — Mit den hier angeführten Bedenken soll keineswegs die Möglichkeit geleugnet werden, daß das *skr*- tatsächlich in einem Teil des Sprachgebietes auch ohne fremden Einfluß bewahrt wurde. Aber es scheint mir doch nötig, daß auf die eben vorgebrachten Fragen noch näher eingegangen wird.

Die Untersuchung der ae. Wörter mit *sc* im In- und Auslaut ergibt, daß es in diesen Stellungen vor, bzw. nach velaren Vokalen bewahrt wurde.

In den skandinavischen Lehnwörtern ist das *sk* durchwegs erhalten, vereinzelte Nebenformen mit *š* leitet Verf. aus heimischen Formen ab.



Eine beträchtliche Zahl von Wörtern mit *sk* wird seit der me. Zeit aus dem Französischen entlehnt. Der Vorwurf, daß »Jordan (Hb. me. Gr. § 182) diese Tatsache nicht berücksichtigt« (S. 132), ist nicht gerechtfertigt, denn der angeführte Paragraph gehört zum ersten Abschnitt, der das germanische Element behandelt. Im zweiten Abschnitt (über das romanische Element) führt Jordan eine Reihe von nordfranzösischen Wörtern mit *sk* an, und zwar im letzten Absatz des § 257, den Verf. § 253 e fast wörtlich übernimmt.

Die Sammlung der Lehnwörter aus dem Französischen, Niederländischen, Lateinischen, Griechischen, Italienischen usw. zeigt keine besonderen neuen Ergebnisse: die Wiedergabe ist im allgemeinen *sk*.

Zu den Reimwortbildungen mit der Gruppe *sk* (S. 255 ff.) mochte ich (nach H. Wheatley, A Dictionary of Reduplicated Words in the English Language, London 1866) noch hinzufügen: *skimper-skamper*, *anshum-scranchum*, *havey-scavey* = *heevy-skeevy*, *hippertie-skippertie*, *huffle-scuffle*, *scaff-raff*, *scrimpum-scrampum*, *scrip-scrap*, *scurrie-whurrie*, *whisky-whasky*, *whisky-frisky*. Zu *harum-scarum* vgl. auch Wheatleys Beleg für *horum-scorum* (S. 47), zu *scribble-scrabble* die Variante *scribble-scrobble*.

Verf. verweist (§ 467 Anm.) auf einen Artikel über die Etymologie von *ne bask* in ESt 71, S. 316 ff., und er stellt auch (S. 265, Fußnote) eine Abhandlung über die Verbindung *s* + Labiovelar, wie in *squab*, *squad* usw., und eine weitere (§ 459) über das »bewegliche *s*« und die Epenthese von *k* in der Gruppe *sl* in Aussicht. Besonders von der letzteren ist zu erwarten, daß sie weiteres Licht auf einige Erscheinungen werfen wird, die schon in der vorliegenden sehr anregenden und fleißigen Arbeit behandelt wurden.

Wien, im Februar 1937.

Herbert Koziol.

T. J. Haarhoff, *Afrikaans. Its Origins and Development*  
Oxford, Clarendon Press, 1936. 80 S. Pr. 2 s 6 d.

Der Verf., selbst »a student-imbiber, and a teacher of English, a Professor saturated with the ancient classics, and a poet, overflowing with his own native Afrikaans«, gibt uns hier einen kurzen, aber fesselnden und inhaltreichen Überblick über die jüngste Sprache der »British Commonwealth of Nations« und über die Afrikaans-Literatur der letzten fünfundzwanzig Jahre. Die Beispiele des Griechischen, Lateinischen und Altenglischen lehren ihn, daß Afrikaans keine neue oder isolierte Entwicklung darstellt, sondern einen Teil der langen Geschichte sprachlichen Wachstums, daß es kein schlechtes Hollandisch ist, sondern daß es aus dem Boden wuchs so natürlich wie Chaucers Englisch. Das im Jahre 1652 von Jan van Riebeeck nach dem Kap gebrachte Hollandisch zerfiel in

mehrere Dialekte, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat die Sprache schon ihr charakteristisches Gepräge; der Burenkrieg enthüllte die Tatsache, daß hier eine germanische Sprache in eine neue Umgebung gepflanzt war; in einem Zeitraum von 100 Jahren hatte sich das Afrikaans von dem Holländischen so geschieden und eine so vollkommene Vereinfachung und »Deflexion« durchgemacht, daß es eine ganz neue Sprache geworden war. Besonders nach 1825 versuchte die englische Regierung die zu sieben Achteln Holländisch oder Afrikaans sprechende weiße Bevölkerung durch das Sprachenverbot in Schulen und an Gerichten zu anglisieren. H. anerkennt diese imperiale Politik als natürlich, aber er begrüßt auch den Wandel dieser Politik. Im Jahre 1914 wurde Afrikaans in den Schulen anerkannt, 1925 von beiden Parlamentshäusern; die 1933 vollendete Bibelübersetzung wurde ein best-seller. Das Afrikaans gleicht dem Englischen besonders in "a lax muscular tension which results in a dull resonance and a tendency for the speech-organs to remain in a neutral position".

In der jungen Afrikaans-Literatur stehen am Anfang die Dichter: Leipoldt, du Toit, Celliers; in ihren frühen Werken ist die Kriegsatmosphäre vorherrschend; Leipoldt besonders geht über das Kriegsthema hinaus. Im Jahre 1920 vernehmen wir einen neuen Klang. Der Einfluß des Studiums in Europa äußert sich in der Technik und in der literarischen Kritik. Der Roman streift die Fesseln der falschen Romantik ab; der Realist Jochem van Bruggen ist wegweisend. Die vom Beobachterstandpunkt geschriebene Tiergeschichte entwickelt sich. Die Technik der short story macht bedeutende Fortschritte; das Drama ist nicht über Versuche hinausgekommen. Seit 1930 ist C. M. van den Heever, als Lyriker, Essayist und Erzähler in die Literatur eingetreten. Diese jüngeren Dichter sind vom alten wie vom jungen Europa vielfach beeinflusst. Dirk Mostert schreibt gute humoristische Erzählungen. A. G. Visser hat das Epigramm in der Dichtung zur künstlerischen Form verfeinert.

H. zieht auch das Zeugnis der Modernen heran: In Amsterdam besteht ein Lehrstuhl für Afrikaans; Vorlesungen über Afrikaans fanden oder finden an den Universitäten London, Hamburg und Berlin statt; Roy Campbell rühmt die junge Sprache: "Coarse and healthy as a young colt, Afrikaans is just now in such a state as was the English language when Marlowe first snaffled its jaws with thunder." Sie soll die Tore öffnen zum Altenglischen und zu den Literaturen Hollands, Deutschlands und Skandinaviens, sie gibt dem "Classical student" manche Anregungen; sie ist ein sehr geeignetes Mittel für die Übersetzung des Homerischen Hexameters.

Zum Schluß redet H. der Zusammenarbeit der drei Elemente: Englisch, Afrikaans und Bantu das Wort, damit die Union funktio-

nieren kann; der Standpunkt der Überlegenheit über die "colonial inferiority" müsse aufgegeben werden; aus der neuerdings wieder bedrohten Zusammenarbeit zwischen Afrikaner und Engländer könne sich schließlich der vollkommene Südafrikaner entwickeln; Afrikaans und alles, was es in sich begreife, sei der Schlüssel zur Zusammenarbeit zwischen den weißen Rassen. H. empfiehlt das elastische römische System!

Das mit einer kurzen Bibliographie versehene Büchlein ist jedem Anglisten zu empfehlen. Die südafrikanische Literatur ist nicht nur in englischer Sprache geschrieben. Mit den Namen Olive Schreiner, Pauline Smith, S. G. Millin, Roy Campbell, um nur diese zu nennen, ist sie keineswegs erschöpft!

Bochum.

Karl Arns.

#### LITERATUR.

James Boyd, *Ulrich Füetters Parzival*. Material and Sources. Oxford, B. Blackwell, 1936. Medium Aevum Monographs. I. VII, 172 S.

Auf der Höhe des Mittelalters zeigt die Literatur Bayerns einen Zug des Beharrens, der sie stark abhebt von dem, was der deutsche Westen hervorbrachte. Noch im »Herbste des Mittelalters«, ja in seiner Sterbestunde, findet das seltsamen Ausdruck: während ringsum schon der Humanismus das Haupt erhebt und den Blick der Nation für Jahrhunderte vom Heimischen weg in südliche Ferne und Fremde zu lenken beginnt, konnte hier im Felde der Dichtung eine Art nationaler Renaissance sich geltend machen, als deren Hauptvertreter Fütterich von Reicherzhausen und Ulrich Fütterer bekannt sind. Die Gunst des Münchener Hofes hat den Maler und Dichter Fütterer in den Stand gesetzt, der versinkenden Welt der alten ritterlich-höfischen Epik noch ein riesenhaftes Denkmal zu setzen; in seinem »Buch der Abenteuer« hat er in rund 39000 Strophen des 7zeiligen Titulmaßes die Inhalte einer großen Zahl von Artusgedichten am Faden des jüngeren Titul zu einer Art pragmatischer Geschichte der Ritter der Tafelrunde aneinandergereiht. Er war kein Genie der künstlerischen Form noch der Erfindung, aber ein hingebungsvoller Liebhaber und genauer Kenner der alten Epik nach Inhalt und sprachlicher Form; als ein gewandter Reimer und nicht ungeschickter Erzähler suchte er sie seiner ungeduldiger, für die Form unempfindlicher gewordenen Zeit in stark kurzenden Auszügen noch einmal schmackhaft zu machen. Wenn sich dabei der alten hocharistokratischen Haltung manches derb Naturalistische beimengte, so versöhnt den heutigen Leser, daß der freie Gebrauch der Umgangssprache ihm Blicke in Sprachschichten öffnet, die in

Das hat auch dem Bekanntwerden des Werkes geschadet, das für die mittelalterliche Literaturgeschichte nach verschiedenen Seiten von Bedeutung ist. Noch sind erst drei größere Abschnitte daraus veröffentlicht. G. Roethe hatte schon vor drei Jahrzehnten einen Abdruck des Ganzen in den »Deutschen Texten« bringen wollen; ich habe mich damals, mit anderen Arbeiten beschäftigt, dem Antrage, ihn zu bewerkstelligen, versagen müssen. So wird nun das Werk wohl stückweise ans Licht treten. Es wäre durchaus wünschenswert, daß auch der Verf. unseres Buches seine Abschrift des Parzivalteiles baldigst veröffentlichte. Sein Buch bringt reichliche Zitate daraus, ein Bild des Ganzen kann man sich doch nur aus dem zusammenhängenden Texte machen.

Heidelberg.

Friedrich Panzer.

S. P. B. Mais, *A Chronicle of English Literature*. London, Heinemann, 1936. 380 S. Pr. 7 s 6 d.

Das Buch ist ein Gemisch aus Anthologie, Zitaten, Kritik und Biographie. Sein Ziel ist "enjoyment", es wendet sich an den Anfänger, die Methode ist chronologisch. Eine reine Freude ist es für den deutschen Anglisten nicht. Die Methode, die Elizabeth Drew in ihrem ähnliche Zwecke verfolgenden Buche *The Enjoyment of Literature* (Cambridge, University Press, 1935) anwendet, sagt uns mehr zu.

Wir werden von Chaucer bis zu T. S. Eliots Schülern geführt. Wir sollen nacheinander alle bedeutenden Namen der englischen Literatur kennen oder erneut schätzen lernen. Über manche oberflächlichen Urteile, besonders was die ältere Literatur angeht, mag man hinwegsehen. Warum aber werden Patmore, Wilde, Francis Thompson nicht genannt? Man hätte auch gern etwas mehr erfahren über die Neuschätzung mancher Namen wie Pepys, Blake u. a. Daß Burns' Ruf heute höher stehen soll als je stimmt nicht, wenigstens nicht im modernen Schottland. Bezeichnend ist die Wertung Carlyles wegen seines "rugged individualism", die übertriebene Schätzung Macaulays.

Uns gehen hier vor allem die Contemporary Novellists, Playwrights und Poets an. Die Einzelurteile, die M. in diesen letzten drei Kapiteln gibt, sind im allgemeinen klar, kritisch und treffend; dafür nur einige Beispiele: Somerset Maugham ("malicious, cold, poised, detached, and extremely witty"), Shaw ("the high priest of anti-romanticism"), Yeats ("one of the few poets who have delved themselves into the Celtic twilight without clouding either the imagination or the intellect"). Im einzelnen nur einige Ausstellungen: Die Behauptung, alle modernen Romane gäben der vollkommenen »Enttäuschung« Ausdruck, ist zum mindesten übertrieben. Schrieb

Conrad ein »besseres Englisch« als irgendeiner der anderen? Der Ernst der »Kunst« Maughams, der doch nur unterhalten will, ist zu bezweifeln. Für uns ist D. H. Lawrence größer als Dichter der Naturvisionen denn als Mystiker und Prophet. Bei Rose Macaulay fehlt der Hinweis auf ihre neuerliche Abwendung vom Pessimismus, bei Virginia Woolf der Hinweis auf ihre erste »traditionelle« Schaffenszeit. St. John Ervine ist doch kein »schöpferischer« Dramatiker und Erzähler. Robert Bridges *The Testament of Beauty* wird ganz oberflächlich abgefertigt. Bei Yeats hätte auf die einzelnen Schaffensperioden hingewiesen werden müssen. Von T. S. Eliots »Konversion« erfahren wir nichts.

Rebecca Wests Roman heißt *The Thinking Reed*. Charles Morgan und Edward Thomas sind Waliser, Flecker, Sassoon, Stephen Spender Juden, Evelyn Waugh Katholik.

Bochum.

Karl Arns.

Fritz-Joachim Starke, *Populäre Englische Chroniken des 15. Jahrhunderts*. Eine Untersuchung über ihre literarische Form. (Neue deutsche Forschungen, Abteilung Englische Philologie.) Berlin, Junker & Dünhaupt, 1935. 174 S.

Starkes Untersuchung ist von dem Bemühen durchwaltet, die oft angezweifelte oder geminderte Literaturfähigkeit des 15. Jahrhunderts, zumal in der Historiographie, bis zu einem gewissen Grade unter Beweis zu stellen. Vielleicht ist der Untertitel insofern etwas irreführend, als er eine ausschließlich literarästhetische oder stilistische Sichtung und Erforschung des chronistischen Materials nahelegen könnte. Mit der literarischen Form im eigentlichen Sinne beschäftigen sich jedoch nur Teile des dritten und vierten Kapitels (S. 53–89 bzw. S. 117–135) sowie Ausführungen in Einleitung und Schluß, die darauf hinauslaufen, die Form der Kunstgattung und die Weiterentwicklung der neuenglischen Prosa zu schildern. Zur Form in diesem Sinne zählen Einteilung und Komposition, Charakterisierung, Humor, Episodengestaltung, Stoffauswahl und schließlich auch Stilmittel. Es liegt auf der Hand, daß scharfe Grenzen zwischen Stoff und Form, zwischen der inhaltlichen Beschreibung der Chroniken und ihrer formalen Betrachtung nicht immer deutlich zu ziehen sind. Der Verf. selbst bemerkt in seinem Nachwort: »Es ist für die gesamte Chronistik des 15. Jahrhunderts, deren Hauptvertreter in dieser Arbeit besprochen worden sind, charakteristisch, daß sie keine stofflichen und stilistischen Grenzen kennt ... Es gibt keine eigentliche Stoffauswahl ... Ihre rein auf die Zeit eingestellte Einteilung zieht im Sinne des modernen Lesers eine kaum überbrückbare Schranke vor den Eintritt einer chronikalischen Geschichtsschreibung in die wahre Literatur« (S. 165).

Dem Verf., der ein weitschichtiges Material zu bewältigen hatte, einen Vorwurf daraus machen zu wollen, daß inhaltliche Beschreibung und Formuntersuchung sich nicht wie in der ausgesprochenen Kunstdliteratur trennen lassen, wäre angesichts dieses Tatbestandes verfehlt. Demgemäß scheidet eine ausgesprochen ästhetische Haltung aus. Ebenfalls legt der Verf. Wert darauf zu betonen, daß der Gedanke der Entwicklung im Sinne einer Übergangsliteratur vermieden werden müsse. Er lehnt damit eine Auffassungsweise ab, die einmal der Franzose Chevalley als die 'messianische' ironisiert hat. (Sie gefällt sich darin, die Aufeinanderfolge literarischer Ereignisse als eine Art mühsamen Anstiegs zur Vollkommenheit, als eine zunehmend stärker befriedigte Erwartung der immer noch vorenthaltenen, aber gewißlich eintretenden Heilsbegebenheit einer Höchstleistung anzusehen, wobei sehr naiv eine nach vorgefaßter Meinung gezeichnete Zwangsläufigkeit zugrunde liegt.) — St. will vielmehr feststellen, »wie stand es mit der Historiographie zu Beginn des 15. Jahrhunderts, was geschah im 15. Jahrhundert auf diesem Gebiete, und wie stand der Mensch des 15. Jahrhunderts zu ihm« (S. 8). Es geht ihm also um die »Bedeutung der Chroniken in der Gesamtliteratur der Zeit« (S. 165), es gilt ihm »mehr, sie zu beschreiben als zu werten« (S. 165). Er bezeichnet es als eine »Nebenabsicht«, zu zeigen, daß sie »nicht gänzlich des Wertes entbehren«, zumal nicht bei auswählender Betrachtung.

Die populäre Historiographie des 15. Jahrhunderts wird nach zwei Gruppen behandelt: 1. die Brut-Chroniken mit ihrer englischen Endform in *Caxtons Cronycles of Englonde*, 2. die Londoner Chroniken, die ja auf die spätere Geschichtsschreibung besonders des 16. Jahrhunderts (Hall, Stow, Holinshed) solch weitgehenden Einfluß hatten und als anonyme bürgerliche Chronistik kulturgeschichtlich, soziologisch und geschmacksgeschichtlich besonderes Interesse beanspruchen: sehr verdienstlich ist hier die Auswertung der noch nicht gedruckten *Great Chronicle of London*, die der Verf. mit Erlaubnis der Guild Hall Library in London einsehen konnte.

Der Verf. hat es verstanden, aus der Fülle des Geschichtsmaterials eine recht interessante Speisekarte von außen- und innenpolitisch, handels- und kirchenpolitisch beachtlichen Einzelzügen, von pikanten und lustigen<sup>1)</sup> Lokalnachrichten, von Festbeschreibungen,

<sup>1)</sup> »Der Wunderglaube gilt als ein mittelalterliches Charakteristikum, jedoch muß es zweifelhaft erscheinen, ob zwischen einem großen Hahn, der an der englischen Küste aus dem Meer auftauchte und dreimal krächte (vgl. *An English Chronicle*. E. J. S. Davies, Camden Society 1856, S. 74) und dem "Monster of Loch Ness", das 1933/34 die schottischen Küsten beunruhigte, ein wesentlicher Unterschied besteht« (S. 54).

Portraits u. dgl. aus den Londoner Chroniken zusammenzustellen. Als literarische Ausgestaltung — um aus dem Vielen eine hübsche Einzelheit herauszugreifen — ist gewiß sehr ansprechend die Beobachtung einer gewissen Verbindung von Konditoreikunst und Dichtung. Es gab nämlich bei Hoffestlichkeiten kunstvoll hergerichtete *sotilles*, d. h. bestimmt geformte Speisen, die szenenförmig nach Art einer "pageant" angeordnet wurden und einen Sondertyp von Begleitversdichtung in Erscheinung treten ließen, wie ja übrigens die Kunst der Embleme und der "Imprese"<sup>1)</sup> zu einer ähnlichen, besonders poetischen Stilgattung geführt hat.

Das Kapitel über den Brut beleuchtet Entstehungsgeschichte, Inhalt und Motive, das christliche, ritterliche, moralische und nationalgeschichtliche Gedankengut. Kleine Exkurse, wie die über den interessanten Brauch des *wassaile* und *drynkhaile* (S. 114), sind u. a. recht lesenswert. Die Einwirkung poetischer Diktion besonders der Balladenliteratur auf die Prosafassungen wird in überzeugenden Gegenüberstellungen nachgewiesen, z. T. über Kingsford hinaus. Ein Anhang befaßt sich mit der Poesie im Brut (S. 136—151). Hier handelt es sich besonders um das von Huscher herausgegebene Kurzepos *The Siege of Rouen*, dem er im Anschluß an Huscher gehaltlich und künstlerisch ansprechende Seiten abzugewinnen weiß. Ein zweiter Anhang über literarisch bedeutende Brut-Fortsetzungen schließt die Darstellung ab, der es zweifellos gelungen ist, die Chroniknliteratur des 15. Jahrhunderts dem Geschmack des modernen Lesers näher zu bringen und den bei seinen Vorgängern Kingsford<sup>2)</sup> und Brie<sup>3)</sup> ausgesprochenen Tadel nach der gehaltlichen wie formalen Seite hin abzuschwächen und einzuschränken.

Kiel.

Hermann Heuer.

Shakespeare, *Macbeth*. Traduction et Introduction de Maurice Castelain, 1 vol. Paris, Aubier, 1937. Pp. XLI + 161. 15 fr.

Diese neue Übersetzung von *Macbeth*, die sich durch große Genauigkeit auszeichnet, ist augenscheinlich besonders für die älteren Schüler der französischen Gymnasien bestimmt. Der 40 Seiten starken Einleitung merkt man gleich an, daß sie von einem Spezialforscher der Elizabethanischen Literatur herrührt, Prof. Castelain; sie bietet in äußerst gedrängter und bündiger Form alles dar, was man von dem Stück wissen muß, um es richtig zu verstehen. Viel-

<sup>1)</sup> Vgl. Kapitel V in Ruth C. Wallerstein: Richard Crashaw, A Study in Style and Poetic Development, Madison 1935.

<sup>2)</sup> Ch. L. Kingsford, English Historical Literature in the Fifteenth Century, Oxford 1913.

<sup>3)</sup> F. Brie, The Brut or The Chronicles of England. EETS 131, 136.

leicht hätte Prof. Castelain an Raum gewinnen können, wenn er die Inhaltsangabe des Stückes ganz unterdrückt oder wenigstens kürzer gefaßt hätte, was ihm ermöglicht hätte, seine höchst interessanten Erwiderungen auf die Einwendungen von Frank Harris, sowie seine eigenen durchdringenden Studien über die Charaktere des Dramas umständlicher zu gestalten. Aber auch so ist das Buch höchst brauchbar.

Toulouse.

Paul Dottin.

---

Robert Boies Sharpe, *The Real War of the Theatres: Shakespeare's Fellows in Rivalry with the Admiral's Men, 1594-1603*. Published by the Modern Language Association of America.

There was room for a study of the rivalry between the two principal companies of adult players in Shakespeare's time, and the consequences of that rivalry on the drama and its development. It was actually the reign of James I which saw the climax of England's great outburst of dramatic literature, and the history of the years immediately preceding the beginning of his reign, before the companies were taken into the royal service, is of very considerable significance. This book, however, not merely fails to fill the gap, but will probably deter anyone else from attempting to do so.

To begin with, Mr. Sharpe is an extreme adherent of the school which finds contemporary political references in every play and under every guise. He conceives the history of the two companies and their repertoires as being largely determined by the political rivalries of their patrons. It would be easy to question his account of individual episodes, such as, to take but one example, his account of the relations of the Chamberlain's Men with Lord Cobham, but it is more vital to point out that his ransacking of play after play for doubtful allusions to the past history and contemporary antipathy of noble families ends by doing his cause more harm than good. Two examples may be cited:

We are not certain of any extant play from the repertory of Pembroke's players' brief London season [1598]. Perhaps we may infer from the notoriously satirical nature of *The Isle of Dogs* that the family made use of their players to pay off some old grudges, and hence that personal hits at Essex, among others, might be found in many of their plays [p. 108].

Surely, after the first sentence, the second has no justification. Not only so, but the inference is based on an equally unwarranted assumption that Pembroke's Men were certain to have been the mouthpiece of their patron's feelings, and that their experiences over



*The Isle of Dogs* had taught them nothing. Again, in speaking of *1 and 2 Edward IV* Mr. Sharpe writes:

One of the attitudes to be expected in a Derby play of this period is, to judge from the rivalry which was mentioned in the Shelford Weir dispute, a dislike of the house of Hastings. Yet there seems to be no attempt to blacken Clarence, from whom the Hastings claim to the succession derived. . . . Anti-Essex feeling is, as might be expected, quite clearly shown. Possibly the great play made here of King Edward's amours is aimed at him, especially where the King is wasting his time thus in the midst of preparations for the French wars. When we remember that Derby himself had been cuckolded by Essex on the eve of the Islands Voyage, the great stress laid upon the tragic story of Shore and his wife here seems to exhibit a certain insensitiveness [p. 154].

In other words, Mr. Sharpe is naively surprised at finding his assumption about Clarence and Hastings a groundless one, and then actually suggests that Derby was indifferent to his wife's amours because the players under his patronage gave a sympathetic portrayal of Jane Shore. Wrongheadedness can go no further.

In the second place, this book compels one to point out that there are limits beyond which scholarly conjecture cannot go. Every scholar frequently has to decide between several possibilities when the evidence at his disposal is of the very slightest; he may even base a whole theory on his decision, and yet by the results so gained be justified in doing so. Again, like Fleay in his *Biographical Chronicle*, he may offer conjecture after conjecture even while he is aware that they cannot all be right, and yet, by attempting to answer questions, draw attention to the questions themselves. In other words, one may proceed logically from a questionable assumption, or offer isolated conjectures, but to begin with questionable axioms and to fill in each step of the argument with conjecture, as Mr. Sharpe has done, is surely illegitimate. The *reductio ad absurdum* of his method comes when he begins to assign to types plays which are known by title only, and attempts to draw up the list of plays performed at Court by the Admiral's Men in 1594. The best comment is Sir Thomas Browne's:

"What song the Sirens sang, or what name Achilles assumed when he hid himself among women, though puzzling questions, are not beyond conjecture. . . . But who were the proprietaries of these bones, or what bodies these ashes made up, were a question above Antiquarianism. Not to be resolved by man, nor easily perhaps by spirits, except we consult the Provincial Guardians or tutelary Observators."

Mr. Sharpe's book makes difficult reading. His treatment of his subjects is painstaking but unmethodical; his style at its best is pedestrian; and he has been overwhelmed by the multiplicity of

the details he has collected. It is possible that some of his guesses will receive confirmation from the results of other investigators, but it is difficult to believe that his general theories will ever gain any wide acceptance.

Stellenbosch.

R. C. Bald.

Milton, *L'Allegro, Il Penseroso, Samson Agonistes*. Traduction et Introduction de Floris Delattre, professeur à la Sorbonne, 1 vol. Paris, Aubier, 1937. Pp. XCII + 151 + X. Pr. 18 fr.

Dieses Werk ist weit mehr als eine genaue und geschickte Übersetzung der drei Gedichte Miltons. Die Einleitung, die um die neuesten Veröffentlichungen über Milton genau weiß, enthält das Wesentlichste über des großen Dichters Persönlichkeit und Werk. Nach einigen Seiten über die Beliebtheit Miltons in Frankreich sowie über das allgemeine Wesen seiner Lyrik, schildert Prof. Delattre in großen Zügen Miltons Leben. Dabei hebt er den *Allegro*, den *Penseroso* und den *Samson Agonistes* besonders hervor; letzterem Gedichte widmet er einen recht eingehenden Abschnitt. Dann folgen allgemeine Bemerkungen über den Puritanismus und die Kunst Miltons. Eine Notiz über den englischen Text (der, wie es in dieser Sammlung, *Collection bilingue des classiques étrangers*, üblich ist, der Übersetzung gegenübersteht), eine vortrefflich geordnete Bibliographie der Hauptwerke, die sich auf die lyrischen Gedichte Miltons beziehen, die Aufzählung der älteren französischen Übertragungen vervollständigen das Werk, das so als ein Muster in der Gattung gelten darf.

Toulouse.

Paul Dottin.

Hans-Hellmut Krempien, *Der Stil der 'Davideis' von Abraham Cowley im Kreise ihrer Vorläufer*. (Britannica, Heft 11.) Hamburg 1936. 147 S.

Die englische Literaturwissenschaft hat bisher Stilanalysen ziemlich ablehnend gegenübergestanden, obwohl es keinem Zweifel unterliegen kann, daß nicht nur für die ästhetische Wertung, sondern auch für die geistesgeschichtliche Deutung viel von der Stilbestimmung eines Wortkunstwerkes abhängt. Beides läßt sich nicht voneinander trennen, ergänzt sich vielmehr gegenseitig, und die neuere Forschung kommt langsam immer mehr zu der Einsicht, daß sich gerade auch aus dieser doppelten Funktion des künstlerischen Stils heraus wichtige Erkenntnismöglichkeiten ergeben, und man beginnt daher, Untersuchungen dieser Art in den Aufgabenbereich moderner Literaturwissenschaft einzubeziehen. Solange es allerdings noch an einer wirklich gründlichen Methode des Arbeitens

fehlt, werden diese Studien immer mit einer gewissen Vorsicht aufgenommen werden müssen. Die Gefahr liegt einmal darin, daß die Aufgabe allzu leicht nicht als eine literaturwissenschaftliche, sondern rein sprachgeschichtliche gefaßt wird, mit anderen Worten, daß die stilistischen Kategorien von den Grundformen der Sprachwissenschaft hergeleitet und auf sie wiederum bezogen werden. Stilanalyse wird in diesem Falle zur formalen Stilistik. Die moderne Sprachforschung ist allerdings in erfreulicher Weise bemüht, die Grenzen zu sprengen und systematisch zu einer Stilwissenschaft vorzudringen, die von den seelischen Werten der sprachlichen Gebilde ausgeht (vgl. etwa die Arbeiten des Romanisten E. Winkler und des Anglisten Deutschbein). Wo dieses Ziel erstrebt wird, ergibt sich eine fruchtbare Gemeinschaftsarbeit zwischen Sprachforscher und Literaturwissenschaftler, die für die Zukunft unbedingt im Auge behalten werden muß. Die zweite Gefahr liegt darin, daß die durchaus berechnete Auffassung, im Stil eines Autors nicht nur eine persönliche künstlerische Ausdrucksform, sondern auch den Niederschlag zeitbedingter Formkräfte zu sehen, leicht dazu verleitet, daß Schlußfolgerungen gezogen werden, ohne daß eine genügend große Menge Einzelmateriale gesichtet und eingehend untersucht worden ist. Wir sind heute in der Literaturwissenschaft noch keineswegs so weit, etwa das Wesen des Barockstils und seiner Eigengesetzlichkeit eindeutig bestimmen zu können; und in den zur Zeit so beliebten Versuchen, eine möglichst nahe Angleichung an die kunstgeschichtlichen Kategorien zu vollziehen und für das literarische Kunstwerk erzwingen zu wollen, was für die bildende Kunst augenfällig ist, sehe ich eine nicht zu unterschätzende Gefahr, die das weitere Arbeiten nicht fördert, sondern in oft bedenklicher Weise erschwert. Daß vieles, weil zeitbedingt, in beiden Disziplinen parallel geht, liegt auf der Hand; aber es geht nicht an, Dinge, die aus ganz anderen Voraussetzungen heraus zu begreifen sind, in dasselbe Schema zu pressen. Es ist daher zu begrüßen, daß Krempien sich bewußt auf die Stiluntersuchung eines einzelnen Werkes beschränkt und es als lohnende Aufgabe der Zukunft betrachtet, zu weiter ausgreifenden Stildeutungen vorzudringen.

Eine Untersuchung des Stils der *Dauides* bekommt dadurch ihre besonderen Reize, daß diese Dichtung zwar der äußeren Form nach zu den Werken der "metaphysical school" gehört und auch in hohem Grade die Attribute der barocken Kunst an sich trägt, daß aber Cowley in vieler Beziehung bereits dem Klassizismus zuzurechnen ist und die Frage auftaucht, ob auch seine Diktion jene Zwischenstellung zum Ausdruck bringt. Der Verf. legt dar, daß Cowleys Stil vorwiegend nominal ist, und sieht darin einen Beweis für die epische Würde. Das sucht er durch anschauliche Belege zu

erhärten. Besonders die Stilfiguren (Personifizierung, Vergleich, Metapher, Hyperbel, Antithese) geben der Sprache Cowleys Klangfülle und rhythmische Schwere, die man, wie der Verf. einmal sehr glücklich formuliert, nicht so sehr als Schwulst wie vielmehr als »Schwellung« bezeichnen kann (S. 78). Ohne Zweifel sind diese Stileigentümlichkeiten in weitem Maße Ausdruck starker innerer Gefühlsspannungen, die aber — und das ist sehr bezeichnend — immer wieder durch einen betonten Intellektualismus überlagert werden. Hier begegnen uns die Elemente, die man als "wit" und "conceits" zu bezeichnen pflegt, und die als Spiel mit Worten, Begriffen oder Vorstellungen in Erscheinung treten. Der Verf. bemüht sich, diese Seite des Cowleyschen Stils aus der humanistischen Tradition heraus zu verstehen, was sicherlich auch richtig ist; denn von dem Augenblicke an, wo der Dichter gebildet sein wollte, ergab sich leicht die unmittelbare Umsetzung des Bildungsgutes in die sprachliche Ausdrucksweise: Dichten wird zum gelehrten Können, und die Wege in den Klassizismus sind damit schon im 16. Jahrhundert beschritten. So gesehen, konnte man in Erweiterung der Thesen Krempiens sagen, bedeutet auch die "metaphysical school" des Barocks keinen Bruch in der ganzen Entwicklung, sondern setzt nur — allerdings mit maßloser Übersteigerung — die gelehrte Dichtertradition des 16. Jahrhunderts fort und leitet in das 18. Jahrhundert über.

In einem zweiten Teil untersucht der Verf. vom Boden der gewonnenen Stilergebnisse aus das Verhältnis der *Davideis* zu ihren Vorläufern. Diese Blickrichtung ist an sich nicht neu; namentlich Kirsten (*Cowley und Milton*, Diss Leipzig 1899) und McBryde (*A Study of Cowley's Davideis*, 1900) haben sie schon berücksichtigt, ohne dabei aber den Stil nennenswert in Betracht zu ziehen. Hier hat Krempien daher ganz andere Vergleichsmöglichkeiten, die er sich auch in fruchtbarer Weise zunutze macht. Allerdings ist er dabei nicht immer der Gefahr entgangen, bei rein äußerlichen Vergleichsmomenten stehenzubleiben.

Aufs Ganze gesehen, hat sich die vorliegende Arbeit der Mühe gelohnt, wenn man auch hier und da gewünscht hätte, daß die Ergebnisse schärfer und klarer herausgestellt worden wären. Die Untersuchung leidet auch an manchen sonstigen methodischen Ungeschicklichkeiten, namentlich in der Aufteilung der Kapitel mit ihren mehrfachen Überschneidungen; aber in bezug auf Zielsetzung und Ergebnis ist sie eine erfreuliche Leistung.

Breslau.

Paul Meißner.

Liselotte Heil, *Die Darstellung der englischen Tragödie zur Zeit Bettertons (1660–1710)*. Theater, Bühnenform, Inszenierungs- und Schauspielerstil. Berliner Diss. Düsseldorf, Nolte, 1936. VI u. 131 S.

Die Verfasserin ist anscheinend auch mit den bühnentechnischen Einrichtungen unserer heutigen Theater besonders vertraut, also wohl gerüstet für die Aufgabe, die der Gegenstand der vorliegenden Arbeit ihr gestellt hatte. Sie hat diese ihre Aufgabe mit großem Geschick gelöst. Folgendes sind ihre Hauptergebnisse.

Die Schließung der Theater durch die Puritaner im Jahre 1642 traf das englische Bühnenwesen in seinem Lebensnerv; daher war es nicht möglich, den abgerissenen Faden in der Restauration so ohne weiteres wieder aufzunehmen. Aber darin erweist sich deren Bühne doch als Fortsetzung der Renaissanceüberlieferung, daß das Theater zur Zeit Karls II. ebenso von der Gnade des Hofes lebte als zu den Zeiten der ersten Stuarts. Zu dem aus der Renaissance übernommenen einheimischen Erbe kamen aber nach 1660 bedeutende französische Einflüsse hinzu. Karl II. hatte seine Jugend in Frankreich verlebt; außerdem war seine Mutter eine Französin. Die barocken Neuerungen der Restaurationszeit sind aber nur zum Teil auf diese fremden Einwirkungen zurückzuführen; manches ist allgemeine Zeiterscheinung. Der französische Einfluß macht sich vor allem im Aufkommen des heroischen Dramas geltend, worin es sich um einen Widerstreit zwischen Liebe und Pflicht handelt. Ein wesentliches Kennzeichen dieser Abart des Dramas ist der Reim. Auch das Verfallen in bloße Rhetorik ist französischem Einfluß zuzuschreiben.

Das Tagebuch von Samuel Pepys, das allerdings nur bis 1669 reicht, schildert anschaulich das Leben und Treiben im Theater. Sein Tagebuch wird ergänzt durch die Berichte von Colley Cibber, der als Schauspieler und Theaterleiter viel enger mit dem Bühnenwesen verknüpft war als der Außenseiter Pepys. Cibber beschreibt die Zeit nach 1690. Der erste eigentliche Theaterkritiker war Richard Steele; in seiner Wochenschrift *The Tatler* berichtete er regelmäßig über die Aufführungen. Das Publikum war aber inzwischen ein anderes geworden: das puritanisch gesinnte Bürgertum hatte immer mehr an Einfluß gewonnen; die moralisierende Beurteilung des Theaters nahm nun überhand. Das kommt auch im *Tatler* zum Ausdruck.

Im Theaterbau und in der Einrichtung des Bühnenwesens tritt der Zusammenhang mit der Vorzeit noch deutlicher hervor. Das Theater der Renaissance war aus dem länglichen Viereck der Wirtshaushöfe entstanden; die runde Gestalt der ersten eigentlichen Londoner Theater erklärt H. glücklich aus dem Einfluß der Tier-

kampfarena<sup>1)</sup>. Zu der einfachen Ausstattung dieser Theater bildet die sich immer mehr steigernde Pracht und raffinierte Technik der von der Antike und von Italien beeinflussten Hofmaskenbühne einen auffallenden Gegensatz. Davenant und Thomas Killigrew waren zu Anfang der Restaurationszeit die beiden einzigen Theaterdirektoren. Eine wichtige Neuerung war es, daß nun die Frauenrollen auch wirklich von Frauen gespielt wurden. Eigentümlichkeiten des englischen Theaters sind die Eingangstüren zwischen den Pfeilern an den Stellen, wo sich später die Proszeniumslogen befanden, und die Vorbühne. Im Gegensatz zu der Zeit Shakespeares war es nun den Zuschauern nicht mehr erlaubt, auf der Bühne selbst zu sitzen, ein Mißbrauch, den aber erst Garrick 1763 endgültig abgeschafft hat. Dem eigentlichen Stück ging ein Prolog voraus, meist mit satirischen Anspielungen auf Zeitereignisse und ohne Zusammenhang mit dem Stück selbst; er wurde vor dem geschlossenen Vorhang gesprochen. Dieser diente nicht zum Abschluß der Akte und zur Verhüllung einer Verwandlung. Das Aktende wurde in Jambendramen durch Reimzeilen angedeutet, außerdem dadurch, daß die Bühne leer wurde. Später wurde der Vorhang vor der Hinterbühne durch Rolladen (*backshutters*) ersetzt, die vor- oder zurückgeschoben werden konnten und die Verwandlungen sehr erleichterten. Innerhalb der Akte, an deren Fünfzahl man festhielt, gab es beliebig viele Verwandlungen. Das Auftreten und der Abgang erfolgte im allgemeinen durch die vorhin erwähnten Eingangstüren. Die über diesen Türen befindlichen Balkone wurden gelegentlich in das Spiel einbezogen. Die im Trauerspiel häufigen Geistererscheinungen bewirkte man meist mit Hilfe von Versenkungen. Die Beleuchtung geschah durch Wachskerzen; wahrscheinlich befanden sich über der Bühne Kronleuchter. Die ganze Einrichtung war in keiner Weise gegen Feuersgefahr geschützt; fast alle Theater brannten daher über kurz oder lang ab.

Das Ansehen, in dem der Beruf des Schauspielers zu Shakespeares Zeit gestanden hatte, war während der Puritanerherrschaft ganz dahingeschwunden; nach der Rückkehr der Königsherrschaft begann es wieder zu steigen, wozu die enge Verbindung des Theaters mit dem Hofe gewiß viel beigetragen hat. Man verlangte vom Spiel des Schauspielers vor allem »Natürlichkeit«. »Natur« war aber kein feststehender Begriff; seine Auffassung hing vom allgemeinen Gedankengut der Zeit ab. Jedenfalls lag Realismus im heutigen Sinn der damaligen Schauspielerkunst durchaus ferne. Das zeigt sich auch in der Kleidung der Schauspieler. Sie tragen

<sup>1)</sup> Der Name *Cockpit* weist deutlich auf einen solchen Ursprung hin (um 1617 in ein Theater umgewandelt).

allgemein das Kostüm ihrer Zeit; daneben gab es nur noch ein römisches und ein orientalisches Kostüm.

Der Abschnitt »Berichte über Spielbeschreibungen«, worin zeitgenössische Urteile über die damaligen Schauspieler in größtenteils wörtlichen Auszügen mitgeteilt werden, hätte kürzer sein können. Alle übrigen überragte durch seine Kunst Thomas Betterton (1635?—1710); er durfte daher als Vertreter der ganzen Zeit gelten. Er pflegte sich völlig in seine jeweilige Rolle einzufühlen, und verfügte außerdem über eine vollendet schöne wandlungsfähige Stimme. Den Mangel der Belebtheit glich er durch Ausdruckskraft, besonders der Augen, aus. Als Schauspielerin war Nell Gwynn berühmt; sie eignete sich aber nur für komische Rollen. Die Schminke war wenigstens bei den Schauspielerinnen üblich. Ein gleichmäßiges Zusammenspiel aller Schauspieler, auch der geringeren, wie es in unserer Zeit besonders die Meininger gepflegt haben, lag der damaligen Zeit noch ganz ferne.

Die Verfasserin hat sich durch ihre Erstlingsarbeit vortrefflich in die Wissenschaft eingeführt.

Freiburg i. Br.

Eduard Eckhardt.

Rudolf Stamm, *Der aufgeklärte Puritanismus Daniel Defoes*. (Schweizer Anglistische Arbeiten, Band I.) Niehans Verlag. 343 S.

In ihrer Dissertation *Defoes Stellung zu den religiösen Strömungen seiner Zeit* (1933), die Stamm zu spät zu Gesicht gekommen ist, gelangt Martha Röhnisch zu dem Ergebnis, daß Defoe in seiner religiösen Entwicklung ein stets Werdender gewesen sei, »der sein Leben lang die Wahrheit und das Gute gesucht hat, daß er eine stark religiöse Natur war, als deren Ziel es galt, das religiöse Leben ihrer Zeit zu vertiefen und zu verinnerlichen« (S. 105). Demgegenüber läuft Stamms ganze Untersuchung darauf hinaus, zu zeigen, daß Defoe zwar willensmäßig streng bibelgläubig gewesen sei, daß ihm aber das religiöse Urerlebnis gefehlt habe, so daß er letzten Endes nicht vor innerer Haltlosigkeit habe bewahrt bleiben können (S. 125). Damit ist bereits die große Schwierigkeit angedeutet, vor der alle Defoeforschung von jeher gestanden hat, nämlich die Frage nach dem Wahrheitswert seiner Äußerungen. Defoes Schriften, die fast alle irgendwie aus einem bestimmten Wirkungs wollen herauswachsen, sind durch einen so stark subjektiven Gehalt belastet, daß es ungemein schwer fällt, bis zu jener Schicht vorzustößen, wo wir dem »echten« Defoe begegnen. Bisher hat sich die Forschung um den »religiösen« Defoe abgemüht, ohne zu einer rechten Klarheit gekommen zu sein. Es muß daher als ein glücklicher Gedanke bezeichnet werden, daß Stamm diese Beurteilungsweise fallen läßt. Ihm geht es nicht in erster Linie um

die Erkenntnis der Frömmigkeit Defoes schlechthin, sondern um die Frage nach seiner Auseinandersetzung mit dem theologischen Bestand seiner Zeit, einer Grenzepoche, in der Puritanismus und Aufklärung die miteinander ringenden bedeutsamsten Erscheinungsformen sind. Martha Röhnisch hatte im zweiten Teil ihrer Arbeit bereits Ähnliches angestrebt, und so berühren sich die beiden Untersuchungen gerade hier recht stark, wenn auch Stamm ein größeres Quellenmaterial zur Verfügung hatte und auch in der Zielsetzung anders ausgerichtet ist, d. h. in erster Linie den Rationalisten Defoe sieht. Allerdings ist die Einordnung Defoes in die Geisteswelt des 18. Jahrhunderts in mancher Beziehung schwieriger, als es bei Stamm erscheint; denn wenn z. B. auch die Vernunftgrundlage zugegeben werden muß, so ist doch bekanntlich "reason" ein Begriff, der der Vorstellungswelt des Puritanismus genau so gut angehört wie der Denkform der Aufklärung. Stamm ist geneigt, den Rationalismus Defoes im wesentlichen als aufklärerische Entgöttlichung der Welt zu fassen, während M. Röhnisch viel stärker die puritanische Seite betont. Es dürfte schwer sein, hier eine endgültige Entscheidung zu fällen, zum mindesten kann die Antwort nur aus dem Einblick in größere Zusammenhänge heraus gegeben werden. Man denke weiter an den Toleranzgedanken, der bei Defoe eine entscheidende Rolle spielt. In diesem Falle muß auch M. Röhnisch zugeben, daß hier eine überaus nahe Angleichung an die Aufklärungsideologie vollzogen wird. Gewiß hat auch das Dissentertum Duldung gefordert und geübt, aber sie erwächst doch in der Hauptsache, namentlich im Independentismus, aus der Vorstellung des nahen Weltendes, die eine völlige Abkehr von allen kirchlichen Streitigkeiten im Gefolge hatte. Bei Defoe dagegen wie in der ganzen Aufklärung wird der Gedanke der Duldung aus dem Begriff des natürlichen Menschenrechtes abgeleitet.

Auch die Beantwortung der Frage nach Defoes Stellung zu Prädestination und Willensfreiheit hängt davon ab, wie weit puritanisches bzw. aufklärerisches Gedankengut seine Ansichten beeinflusst hat. Tatsache ist, daß Defoe in seinen theoretischen Erwägungen das puritanische Erbe stark unterstreicht, aber in der Lebenspraxis immer wieder Kompromisse mit dem Aufklärungsgeist seiner Zeit schließt. Ist für den Puritaner der Mensch von Anfang an in ewige Sünde verstrickt, so glaubt der Aufklärer leidenschaftlich an die Güte des von allen Bindungen freien Menschen. Defoe findet aus dieser Schwierigkeit heraus die Lösung durch die Forderung, daß der Mensch nach bestem Vermögen das Gute erstreben müsse, aber wenn er ans Ziel gelangt sei, in der göttlichen Gnade die treibende Kraft seines Wirkens erkennen solle (S. 140).



Stamm hat das Frömmigkeitsideal Defoes in seinen verschiedensten Auswirkungen untersucht und gezeigt, wie wenig orthodox im puritanischen Sinne seine Haltung letzten Endes gewesen ist, wie immer wieder — etwa in seinem Verhältnis zur Bibel — die rationalistische Interpretation sich vorzudrängen sucht, wie geringe Bedeutung die Offenbarung für ihn hat, und wie wenig zentral ihm die christlichen Dogmen sind. Man wird dem Autor im wesentlichen zustimmen, allerdings immer unter der Voraussetzung, daß Puritanismus und Aufklärung in ihren scharf umrissenen Grundformen gefaßt werden. Dann ist in der Tat gegenüber der Zeit des Hochpuritanismus bei Defoe eine erhebliche Auflösung der Begriffe und Werte zuzugeben. Aber es bleibt doch zu berücksichtigen, daß der Puritanismus kein starres und unveränderliches Dogma gewesen ist, sondern bereits im 17. Jahrhundert eine bedeutsame Entwicklung erfahren hat, und daß zur Zeit Defoes das noch als puritanisch galt, was in der Generation Bunyans und Taylors keineswegs dazu gerechnet worden wäre. M. Röhnsch hat diese Übergänge stärker beachtet und ist daher in der Lage, auch da vom Puritaner Defoe zu sprechen, wo Stamm den ausgesprochenen Aufklärer sieht.

Stamm hat sein Thema aber noch weiter gefaßt. Auch die Ethik, Ästhetik und Wirtschaftslehre Defoes werden daraufhin untersucht, wie weit sie aufklärerisch-puritanischem Geist verhaftet sind. Wiederum kommt der Verf. zu dem Ergebnis, daß die Entfernung von der traditionellen Anschauung bei Defoe außerordentlich groß ist. Auch in diesem Falle kann er seine Thesen durch reichliche Quellen belegen: er arbeitet hier allerdings stärker die innere kampfgefüllte Entwicklung bei der allmählichen Hinwendung des jenseitsgebundenen Puritaners zum diesseitsverhafteten Aufklärer heraus. Damit gibt er gewissermaßen zu, daß die religiöse Haltung Defoes doch ehrlicher ist, als es zunächst den Anschein hatte. Gerade auch nach der Untersuchung von Jacob über Defoes *Essay on Projects* (Tauchnitz 1929) wird man die religionssoziologische Grundlage des ökonomischen Triebes in Defoe nicht länger in Zweifel ziehen können.

Ähnliches gilt für die Ethik. Obwohl er die Begründung des Sittlichen in dem aufklärerischen Glauben an die allgemeine Güte des Menschen sucht, fordert namentlich der alternde Defoe im Hinblick auf den Familienverband ein stärkeres Zurückgehen auf die Ideale des Puritanismus. Diese zunehmende Strenge seiner Ansichten in der späteren Zeit ist auch für seine Ästhetik kennzeichnend. In seiner Stellung zum Theater etwa unterscheidet er sich kaum noch von den bühnenfeindlichen Puritanern des ausgehenden 16. und 17. Jahrhunderts, und die ausgesprochene Didaxis seiner Werke zeigt ebenfalls, wie wenig ihm das Schönegeistige um

seiner Selbst willen gilt. Stamm kann hier nur bestätigen, was Schöffler in seinem grundlegenden Buche *Protestantismus und Literatur* zuerst erkannt und aus großer Perspektive heraus dargestellt hat. Allerdings möchte er auch hier wieder den Schwerpunkt auf die Widerstände von seiten des Puritanismus legen, gegen die sich das wahre Künstlertum Defoes durchzusetzen sucht.

Der Blickpunkt Stamms ist also ganz eindeutig. Es kommt ihm darauf an, zu zeigen, daß Defoe sich aus der puritanischen Tradition löst und in eine neue geistige Sphäre hineinwächst; daß ihm der Durchstoß zum Neuen zwar nicht ganz gelingt, so daß es zahlreiche Übergänge und Überschneidungen gibt, daß aber der eigentliche »Fortschritt« eben doch in dem Sprengen der Grenzen zu sehen ist. Stamm erkennt auch das Tragische in der Erscheinung Defoes, der seine Gewinne mit zahlreichen schmerzlichen Verlusten bezahlen mußte, weil die »Modernität« bei ihm mehr aus dem Wissen als aus dem Glauben stammte. In diesem Veranschaulichen der inneren Konflikte Defoes liegt der eigentliche Wert des schönen Buches, bei dem man in manchem zwar anderer Meinung sein kann und die Akzente anders setzen würde, dem man vielleicht auch eine straffere Zusammenfassung des reichen Materials gewünscht hätte, das man aber immer als eine dankenswerte Bereicherung der Defoe-forschung schätzen wird.

Breslau.

Paul Meißner

A. D. McKillop, *Samuel Richardson, Printer and Novelist*.  
Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1936. 357 pp.  
\$ 4,—.

It must be said at the outset that the title of this book is a little misleading, since it is not, as one would be led to expect, either a full-length biography of Richardson or a detailed work of literary criticism; nor, comparatively speaking, is there a great deal, save in the concluding chapter, on his achievements or activities as a printer. What Mr. McKillop does do (and does well) is to conduct a thorough examination of the origin, evolution, publication, reception and influence of Richardson's three great novels, connecting them with the general literary currents of the age on the one hand and the peculiar personal characteristics of their author on the other. For this purpose he has drawn largely upon the Richardson papers preserved in the Forster Collection at the Victoria and Albert Museum, and has supplemented them with a number of obscure and unpublished letters, together with material collected from periodicals, books and other contemporary sources. As a result of patient research, collection and collation of evidence he has produced a book which is perhaps a little prolix and apt to labour small points

unduly, but which nevertheless makes a valuable addition to our knowledge of the early English novel, and supplements the studies of Richardson recently undertaken by Downs and Dottin.

The examination is the most exhaustive in the case of *Pamela*. On the technical side, Mr. McKillop shows, there is not a great deal that was new, for the epistolary form of telling a story had become well established in England by Richardson's day, and so he was merely adopting a style which had already proved itself popular. He himself never regarded it as in any way a new departure, nor did the critics of the time go out of their way to comment upon it. It was only in the minds of subsequent historians, whose knowledge of the minor literature of the eighteenth century was not extensive, that any importance became attached to the structure of the book. Nor was there anything strikingly novel in the story itself. Various critics have attempted to trace it to one source or another, and Mr. McKillop disposes of each in turn, as well as of some half-dozen others which would seem to have an equal claim; but he comes to the ultimate conclusion that no original is to be found, though the "virtue rewarded" type of story was a commonplace one in the literature of the Augustan age, of which *Pamela* is to be regarded as part. Mr. McKillop then goes on to discuss the reception of the work by the public and the various imitations that it called forth (about twenty in all), piracies, translations, adaptations and the satirical or burlesque counterblasts which culminated in Fielding's *Joseph Andrews*. The writing on these latter topics is sometimes apt to become somewhat prosaic and a little tedious; but there is no doubt that Mr. McKillop is well versed in all the literature pertaining to his subject.

If the study of *Pamela* is the most exhaustive, that of *Clarissa* is the most interesting. The story was based, as our author shows, on a tale of a lovers' quarrel, interpolated in the original edition of *Pamela II* but dropped from the subsequent re-issues, while a sermon of Delaney's on the duties of children to parents may also have exercised an influence. Unlike *Grandison* which followed it, *Clarissa* was carefully worked out before so much as the first page of it was written. An elaborate plan was made, which was submitted for criticism to Young, Warburton, Colley Cibber, and Aaron Hill, while Richardson constantly consulted them also while the work was in progress. All this Mr. McKillop proves beyond doubt, quoting and citing documents to substantiate his contentions. Of all Richardson's works this was the most significant. Definite attention was given to plot and character; the central figure was conceived as a psychological study, while a definite problem emerged from the story: namely, the conflict of the individual against circum-

stances. Here we have a novel in which the author was attempting to apply to fiction the canons of contemporary drama. Richardson was keenly appreciative of the art of the playwright, and in *Clarissa* he has combined the motives of the heroic play, domestic tragedy and sentimental comedy. The arguments seem very simple and straight-forward when summarised in this way; but they are developed at considerable length and with great cogency.

Finally we come to *Grandison*. This, declares Mr. McKillop, shows the limitations of Richardson's art, where *Clarissa* had shown its possibilities; but it at least has this in common with its predecessor, that it reflects one aspect of the general spirit of the age. It is connected ultimately with the rather prolific "True and Authentic Memoirs" literature of the day, and symbolises the upward thrust of the new, prosperous trading classes, with their ethical gospel of good works and social virtues. The whole novel is, in fact, a thesis which develops a system of moral and social philosophy.

To his study of the three novels Mr. McKillop adds a chapter on the reputation of Richardson both at home and abroad, a section dealing with the various documents which relate to the novelist's life and career, and finally a select but valuable bibliography both of Richardson's own works and of writings upon them. A great deal of careful thought has obviously gone to the making of this book, while it is well documented and annotated.

Sheffield.

Frederick T. Wood.

---

F. O. Nolte, *The Early Middle Class Drama, 1696—1774*.

New York University Ottendorfer Memorial Series of Germanic Monographs, No. 19. Lancaster, Pennsylvania, The Lancaster Press, 1935. 213 pp. \$ 2,—.

In this book the author is concerned with what, in English literary history, have come to be known as sentimental comedy and domestic tragedy, two significant developments in the drama of the eighteenth century; and though he sets out, as he tells us in his preface, to study their origin and growth in three European countries (viz. England, France and Germany), by far the greater part of his work deals with the type as it manifested itself in England. His chronological boundaries, for instance, are determined by the fact that 1696 is the date of the appearance of Cibber's *Love's Last Shift* (usually reckoned the first of the sentimental comedies) and that in 1774 Ramler published the fourth edition of his German translation of Batteux's *Cours de Belles-Lettres*, with a number of important observations of his own upon bourgeois tragedy which attracted wide attention on the part of English writers; which, in fact, are a pretty fair summary of the case put forward by both

sides in the debate which had been going on for some years amongst the critics in London. The majority of the theorists quoted by Mr. Nolte, too, are English, while by far the greater number of plays he cites as characteristic of the middle class drama come from the same country.

This primary concern with the English stage is perhaps only to be expected, since the author's researches have convinced him that England was the home of the bourgeois drama, whereas the Continent received the type second hand; that, moreover, it developed naturally and almost unconsciously in England, while in France and Germany it had to fight its way consciously into existence and became a bone of contention between opposing camps of critics. The result was that the healthier, more typical and more representative works were those which came into being under the more natural conditions.

A good deal of industry has gone to the making of this book. Mr. Nolte is obviously widely read not only in the plays themselves but also in the literature of their age and in recent criticism of them. He shows a true appreciation of the points at issue between the new school of "bourgeois" writers and the more orthodox dramatists, while his summaries and analyses of contemporary discussions upon the propriety of middle class tragedy are made with great discernment. But quite frankly, one cannot feel that he has gone very far beyond Bernbaum and Nicoll in his conclusions. He identifies the new tendencies in the theatre with the rise of the middle class; he shows how the didactic trend of neo-classicism and the moralisings of the age of Reason paved the way for the drama of sentiment; he draws a parallel between this type of play and the motives underlying the humanitarian movements of the late eighteenth century. But all this, after all, is nothing new. Several previous writers have stressed the same points. In places, too, the discussion seems laboured. For instance, he occupies about twelve pages in trying to arrive at a definition of "middle class drama", and at the end leaves us very much where we were at the beginning, for all that his conclusions ultimately resolve themselves into is the obvious statement that middle class drama owed its rise to the presence of the middle class in the theatre, that it dealt with middle class life and reflected middle class morality and sentiments. Perhaps too, as the present writer sought to show in *Anglia*, Band XLIII, there is more definite a connection between the bourgeois play of the eighteenth century and the domestic dramas of the Elizabethan days than Mr. Nolte is willing to admit. But one important point he does make: namely that the decadence of the sentimental play set in when writers began to confuse the pattern of the drama with the pattern of the novel;

when dramatists began to regard their works as vehicles for the treatment and discussion of social and moral problems the proper sphere of which was prose fiction. This seems a point worth further consideration; unfortunately Mr. Nolte leaves it undeveloped.

Sheffield.

Frederick T. Wood.

---

D. M. Low, *Edward Gibbon, 1737—1794*. London, Chatto & Windus, 1937. 15/— net.

This new biography of Gibbon has been written to mark the bicentenary of his birth, and in many respects it is by far the best that has yet appeared. This is not to say that it is complete. There are still parts of Gibbon's life about which details are lacking and future workers in the field will, no doubt, be able to supply some of these *desiderata*. But Mr. Low has had access to a number of sources (including unpublished letters) which had never been consulted by former biographers, and from these he has been able to construct a life fuller and more informative than any of its predecessors, while in the case of some episodes of Gibbon's career he has found it necessary to put quite a new interpretation upon events. The main outline of the story is, of course, that with which we are already familiar. It is told concisely and clearly, and there seems little point in commenting upon it, save to say that at every stage the author has utilised all available authorities and has attempted to verify all the statements he makes. The main points of interest, which mark this biography off from others, centre around the new material which Mr. Low has brought forward and the deductions which he makes from that material.

Foremost among these are certain conclusions concerning the evolution of Gibbon's religious views. Beneath all the changes — from Anglican to Roman Catholic, from Roman Catholic to Calvinist, from Calvinist to Freethinker —, Mr. Low discerns an underlying unity. In spite of his lack of a systematic education, from an early age Gibbon read widely, and as soon as he began to study or to think about religion he approached it in a spirit of free inquiry, applying the principles of historical criticism, and though this led him successively into many folds there was a consistency behind his apparent vacillation. From beginning to end he was a rationalist, who valued intellectual integrity above all else. There are those who have contended that towards the close of his life he compromised and (nominally, at least) accepted the dogmas of the Church of England, but Mr. Low has brought forward ample evidence to disprove this.

Then there is the question of his ill-fated love affair with Suzanne Curchod. Was it a fact, as has generally been assumed,

that it was merely a youthful amour that Gibbon was glad to be free from when he saw a convenient opportunity; or alternatively that the lady and her people regarded it as a desirable match because of Gibbon's reputed wealth, and that he, realising this, brought it to a sudden end? Mr. Low accepts neither of these views. Their letters, he admits, give very little evidence of affection or passion, judged by modern standards; but then it was the eighteenth century, when formality in letter-writing, even between intimate friends, was an art to be carefully cultivated, and when a display of over-much enthusiasm was a breach of good taste. His own conclusions are that the pair were really in love, but that Gibbon, sacrificing his own interests and affections for the sake of others, broke the match off. His family had not approved of it from the first, and duty to his father was one of his inviolable tenets; and then, well off as he was while still a bachelor, he did not feel that as a married man he would be able to live in a style befitting a person of his station.

Mr. Low has also thrown new light upon Gibbon's relations with the Johnsonian circle. Apparently it was Goldsmith who first introduced him, and he afterwards became one of the well known members of the club. But as for Johnson's reputed depreciation of him, that was merely a fiction, deliberately propagated by Boswell, who had himself conceived a strong dislike of Gibbon on religious grounds. By all the other members of the Club he was held in high esteem — by Garrick, Reynolds, Colman, Adam Smith, Sir William Jones, and even by Burke, with whom he had very little in common and who certainly did not approve of a great deal in the *Decline and Fall*.

A book which makes such important additions as these to our knowledge of its subject is obviously not one to be overlooked. It is a pity, though, that the author could not keep out of it a few small signs of personal prejudice. Not everyone, for instance, would agree that Joseph Priestley was "an upstart", as he calls him on page 264; nor does the disparagement of theologians which appears on the next page seem in the least called for. Irrelevances such as these only deface what otherwise is a book of sound scholarship.

Sheffield.

Frederick T. Wood.

---

Boswell's *Journal of a Tour to the Hebrides with Samuel Johnson, LL.D.* Now First Published from the Original Manuscript. Prepared for the Press, with Preface and Notes, by Frederick A. Pottle and Charles H. Bennett. pp. xiv, 435. London, William Heinemann. 1936. 21/- net.

Professor Pottle is already known as an authority upon Boswell, Johnson and their circle, and of recent years has made public a

number of Boswell's private papers which had long since been thought lost beyond all recovery; it is most fortunate, therefore, that the editing of the present manuscript of the *Journal* has fallen to him and to Mr. Bennett. They have performed their task well and have made accessible to students of eighteenth century letters a document of first importance.

This, of course, is not by any means the first appearance of the *Journal* in printed form. A version (the earliest of all) was published in 1786, and it went into several editions. Between all of these there are certain differences which show that the text underwent several revisions, but the modifications are not important. It has long been known that before ever any printed edition appeared, the manuscript was circulated amongst Dr. Johnson, Sir William Forbes and Mrs. Thrale, but it has always been assumed that after publication it was destroyed along with other of Boswell's papers. Now, however, we know that to be wrong, for the manuscript printed here is the very one handled by Boswell's friends. But that in itself would not be so notable were it not that a perusal of its pages reveals the fact that all the printed editions differ in a good many respects from the journal as it was originally written. "Hardly a paragraph", declare the editors in their introduction, "was printed exactly as Boswell wrote it. Indiscreet and indelicate matter was excised. Boswell's topographical observations were generally deleted, since Johnson had published a topographical account. Many passages of personal reflection were dropped, because the book was to be an essay in Johnsonian biography, not in autobiography. . . . Matter was transposed, matter was added, whole paragraphs were recast and every sentence scanned for informal syntax and inelegant phraseology."

Who was responsible for this revision? It seems fairly obvious, from the evidence adduced by the editors, that it was no less a person than Edmond Malone. We know that Boswell did seek Malone's advice frequently when he was preparing the copy for the press; we know, moreover, that it was Malone who suggested many of the changes made in the second edition, and (what seems conclusive proof) Professor Pottle and Mr. Bennett note that from the entry dated August 21, 1773 (page 54 of the present edition) by far the greater proportion of the alterations and excisions are made in Malone's handwriting. It seems reasonable, therefore, to conclude that he had taken upon himself the task of editing the journal and that in the main the author accepted his emendations. In some cases these were so drastic and extensive that the manuscript had to be interleaved. In these circumstances the notes added by Boswell himself to the printed editions which appeared in his life-time, to the



effect that he was giving the public "the very journal which Dr. Johnson read", is, to say the least, misleading.

As has been the case with so many other literary treasures, the existence of the present manuscript was discovered by the merest accident: it came to light in an old croquet box, stored away in a disused cupboard at Malahide Castle, and unfortunately damp and mildew have damaged it in places. Consequently the editors have sometimes had to resort to the third edition of the printed version to supply deficiencies, while occasionally they have had to fall back upon their own conjecture for an illegible word or phrase. But the *Journal*, as here presented, is substantially the same as that that Dr. Johnson saw before Malone started on his work of excision and emendation, and one cannot help feeling that many of the passages excluded from the edition of 1786 — passages giving very personal judgements of contemporaries in some cases — are amongst the best parts of the book. Boswell had a *flair* for introducing really human touches. Malone, a true son of the eighteenth century, cut them out as being too "gothic". One example will suffice. On August 30, 1773 Boswell wrote, "We came to dinner to a public house called the General's Hut. Near it is the meanest parish kirk I ever saw. It is a shame it should be on the high road. We had mutton-chops, a broiled chicken, bacon and eggs and a bottle of Malaga." In the margin, as if expecting objections, he wrote, "Shall the dinner *Stet*?" Malone decided that it should not. And so with many other natural and homely passages, which are here printed for the first time.

The editors of the book have had the general reader, and not the specialist, in view throughout their work; consequently spelling has been modernised, contractions expanded, and punctuation brought into line with modern practice. Neither the notes nor the introduction is too ponderous. No attempt has been made to indicate every divergence between the manuscript and the early printed editions, but those that are noted are sufficient to show the nature and the ruthlessness of Malone's revision

Sheffield.

Frederick T. Wood.

---

F. R. Leavis, *Revaluation*. Tradition and Development in English Poetry. London, Chatto & Windus, 1936. VIII und 275 S. Pr. 7 s. 6 d.

In seinem Buche "New Bearings in English Poetry" (London, Chatto & Windus, 1932) hatte der bekannte Cambridger Literaturkritiker über die heutige Lage der Poesie berichtet und nur Eliot, Pound und Hopkins als entschiedene Vertreter einer "re-ordering of the tradition of English poetry" bestehen lassen. Dieses Buch soll

die volle Perspektive geben mit Bezug auf die Vergangenheit. Es behandelt nacheinander das 17. Jahrhundert, Milton, Pope, die "Augustan Tradition", Wordsworth, Shelley, Keats. Von den Älteren ist Spenser ausgeschaltet als "too simple a fact to need examining afresh", Tennyson und die Präraffaeliten ("their verse doesn't offer, characteristically, any very interesting local life for inspection"). So sucht der Verf. seine Unvollständigkeit zu rechtfertigen.

Das I. Kapitel ("The Line of Wit") ist nur eine Kritik des "Oxford Book of Seventeenth Century Verse". Der Verf. geht gerne »Einflüssen« nach und zieht daher die Linie von Ben Jonson und Donne über Carew und Marvell bis Pope. Herrick und Cowley erscheinen im Vergleich zu Carew als "minor poets". Es ist ein Zeitalter "in which a poet could be classical and in touch with a living popular culture at the same time". Am schlechtesten kommen Milton und Shelley fort; an Milton wird nur der Charakter anerkannt und selbst dieser nur als "disastrously single-minded and simple-minded"; an Shelley werden getadelt sein "weak grasp upon the actual" und seine mangelnde Begabung für Drama oder Erzählung. Selbst Wordsworth wird nicht restlos anerkannt. Seine Wurzeln liegen tief im 18. Jahrhundert, daher seine "essential sanity and normality"; Gefühl und Haltung sind äußerlich, allgemein herkömmlich, sein dichterisches Medium entsprechend "Miltonic". In Keats sieht L. zwar den großen Ästheteten, sogar den einzigen "Aesthete of genius", und doch entdeckt er an seiner Hingabe für die Schönheit "a certain unction of cult". Pope bewundert er als Metaphysiker wie als "Augustan"! Dryden hingegen soll seine Effekte nur für das "public ear" oder das "ear in the public" berechnet haben, und Byron wird abgefertigt als der große »vulgarisateur«, der trotz seiner Sympathien für das augusteische Zeitalter der augusteischen Satire unfähig war. Diesem Zeitalter, dem "age of Pope", mangelt es im Gegensatz zu dem 17. Jahrhundert an der guten Poesie der "minor poets". An Blakes "Hear the Voice of the Bard" wird eine Struktur-Ähnlichkeit mit Eliots "Ash Wednesday" festgestellt, er soll die Antithese zum augusteischen Ethos darstellen, dem Eliot ebenso fernsteht, und den äußersten Gegensatz zu Burns bilden. Cowper und Crabbe sollen ganz und gar »18. Jahrhundert« sein.

Das Ganze läuft also auf ein "debunking" hinaus, als wahrhaft Großer bleibt nur Pope bestehen. Shakespeare, der mit jeder seiner Tragödien das "Paradise Lost" in den Schatten stellen soll, ist kein Sonderkapitel gewidmet. Der Verf. ist einseitig und anmaßend in seiner Einseitigkeit, er fordert oft genug zum Widerspruch heraus und wirkt dadurch immerhin anregend; das Englisch, das er schreibt, ist wenig flüssig; seine Kritik ist z. g. T. Kritik an der Kritik. Man möchte ihm wünschen, daß er, wie sein »Meister« T. S. Eliot u. a.,

mehr den Gedanken der dichterischen Sendung, der engen Bezogenheit von Kunst und Leben vertrete. Diesen neuen Weg geht die neue englische Literaturkritik. Aber L. ist kein »Dichter-Kritiker«.  
 Bochum. Karl Arns.

Waldemar Bagdasarianz, *William Blake, Versuch einer Entwicklungsgeschichte des Mystikers*. Zürich u. Leipzig, Max Niehans, 1935. (Schweizer Anglistische Arbeiten. *Swiss Studies in English*. Herausgegeben von B. Fehr, Zürich; O. Funke, Bern; H. Lüdeke, Basel. 2. Band.)

Die lobens-, dankens- und empfehlenswerte Arbeit will ein Hilfswerk zum Verständnis von Blakes prophetischen Büchern sein, nicht durch Ausdeutung oder Erklärung einzelner Stellen, sondern durch die Darlegung der leitenden Gesichtspunkte in Blakes mystisch-philosophischer Weltweisheit: keine Analyse, sondern eine Überschau, kein Kommentar, sondern ein Ariadnefaden durch das Labyrinth der visionären Dichtungen, das Blake, angezogen von dem geheimnisvollen Dunkel als einem edlen poetischen Moment, wenigstens zum Teil wahrscheinlich bewußt geschaffen hat. In dieser Bewußtheit liegt nicht selten die feine Grenzlinie des Tiefsinnigen zum Sinnlosen, und Augen, denen sie nicht wahrnehmbar wurde, haben darum in dem Seher Blake einen Wahnsinnigen erblickt. Der willkommene und zweckdienliche Versuch, den Geist des Lesers durch Blakes religionsphilosophischen Mythos für Blakes Dichtung zu erschließen, gewissermaßen Blake-reif zu machen, ist ausgezeichnet durch feine Einfühlung und begeisterte Überzeugtheit, die sich gleichwohl vor aufdringlicher Überschwenglichkeit hütet.

Bagdasarianz geht in seiner Darlegung von Blakes Nachwirkung aus, für die er als erhärtendes Beispiel William Butler Yeats herausgreift. Leicht hätte er Blakes maßgebenden Einfluß auf Hauptträger der englischen Romantik nachweisen können, die, noch Blakes Zeitgenossen, als Dichter doch schon die nächste Generation darstellen: auf Shelley, Coleridge und Keats. Ob sie sein Werk gekannt haben oder nicht — was wohl immer zweifelhaft bleiben wird —, kommt dabei nicht in Betracht. Zufällige, richtiger durch innere Übereinstimmung bedingte Begegnungen im Gebiete des Denkens und der Kunst sind oft bedeutsamer als die bewußte Nachfolge des Epigonen.

Für Shelley ist Blake der unmittelbare Vorgänger in der von idealem Schwunge getragenen, bis an die kühnsten Grenzen menschlichen Denkens vorgeschobenen Problemstellung: Gott und Mensch, Freiheit und Gesetz, Geist und Materie, Persönlichkeit und Allgemeinheit. (Vgl. Mona Wilson, *Blake*, 305: *The sympathy of thought between Blake and Shelley has often been remarked.*)

Eingehendere Untersuchung dürfte wohl auch im Einzelnen manche Blakesche Beeinflussung Shelleyscher Motive aufdecken (z. B. des aufliegenden Adlers mit der Schlange (*Marriage of Heaven and Hell*, Tafel 15) auf *The Revolt of Islam I*. Diese Beziehung ist bereits Foster Damon aufgefallen, *Blake* 327). In ihrer persönlichen Veranlagung stimmen Blake und Shelley im visionären Idealismus überein, der bei jenem mehr nach der mystischen, bei diesem mehr nach der pantheistischen Richtung ausschwingt.

Beide geraten in die geistige Strömung der französischen Revolution. Der Radikalismus beider wird bestimmt durch die unverletzliche Lauterkeit ihres persönlichen Charakters, der einen Zug kindlicher Unschuld bewahrt. Die Vielheit der Begriffe, die Blake in der Bezeichnung »Gesetz« zusammenfaßt, heißt bei Shelley »Tyrannei«. Sein Jupiter (*Prometheus Unbound*) ist Blakes Urizen. Beide sind nicht das höchste oder Urwesen, sondern der Schöpfer, der mit seinem Geschöpf identisch wird und ihm schließlich erliegt (vgl. als gemeinsame Beeinflussung Blakes und Shelleys: Milton, *Paradise Lost* VII, nach Ev. Joh. I 1). Die Weltordnung, die der grausame Gott der Schöpfung durch das Gesetz erzwingen will, hält sich von selbst im Gange durch den Einfluß des Geistes der Liebe, Schönheit und Güte, der in Freundlichkeit die Lebenskräfte aus dem Chaos in die Freiheit führt. Gesetz und Tyrannei werden sowohl bei Blake als bei Shelley zur Ursache der Sünde. Beide bibelkundigen Dichter stehen hier vielleicht unter dem Einfluß von Paulus, Römerbrief VI 5, 6.

Im Individualismus geht Shelley weiter und folgerichtiger vor als Blake, der zwar den Abfall der amerikanischen Provinzen als Symbol für die Befreiung des menschlichen Genius deutet, aber das Herausfallen des Einzelnen aus der Gesamtheit dennoch mit dem Übel identifiziert. Denn der Zustand der Vereinzelung oder des Eigenwillens (der bei Böhme *Selbheit* heißt) steht im Zeichen der Selbstsucht. Als solcher ist er auch bei Shelley zugleich Ursache wie Folge alles Unheils. Die französische Revolution wird in der ethischen Entwicklung Blakes und Shelleys zum Angelpunkt durch die aus ihr gezogene Erkenntnis, daß Zwang, Haß, Zügellosigkeit niemals zur Freiheit führen, und daß die Vorbedingung der Freiheit höchste Selbstlosigkeit ist. Das zertrümmerte Gesetz des alten Bundes wird erfüllt durch das Gebot des Evangeliums: Liebe deinen Nächsten als dich selbst. Das Sittengesetz der Freiheit ist strenger als das Buchstabengesetz, an dessen Stelle es treten soll. Aber Blake und Shelley halten dafür, daß es in der Natur des Menschen begründet, ihm ins Herz geschrieben sei. Mancher hierher gehörige Satz ist als Leitspruch der menschlichen Gesellschaft ge-

prägt: Elend verhüten ist besser als aus Elend befreien, dem Irrtum vorbeugen besser als dem Verbrecher vergeben (*Jerusalem* 55). Man vergleiche damit Shelleys revolutionäre Begeisterung (*Irische Adresse, Laon and Cythna* u. a.), und die Übereinstimmung fällt ins Auge. Auch das für Shelley so bezeichnende Zurückführen des Lasters auf Irrtum oder Aberglauben ist schon für Blake maßgebend. Shelleys unverbrüchlicher Glaube an die ursprünglich gute Veranlagung des Menschen liegt der Annahme zugrunde, daß es möglich sei, ihn zur Vollkommenheit der »menschlichen Gottesgestalt« empor zu führen. Beides aber weist zurück auf Blakes Selbstverwirklichung Gottes im Menschen. Das Millenium, mit dem Shelley seine Werke abzuschließen liebt, ist im Wesentlichen Blakes Wiederherstellung der Alleinheit, wenn die Gegensätzlichkeit aufgehoben ist, die unseres Fleisches Erbteil und Fluch. Shelley besitzt das stärkere dichterische Ingenium. Er übertrifft Blake an hymnischem Schwung, er geht weiter im Aufgebot ungeheurer Liebeskräfte, die die Sphären mit seligen Harmonien füllen. Das letzte Ziel beider Dichter ist trotzdem dasselbe. Bagdasarianz umschreibt es: die Welt im Lichte des Jenseitigen sehen (S. 9). Beide treibt der seherische Geist, der nach dem Zukünftigen, dem Über- und Außerweltlichen dürstet. Wie Blake in den Vorgang der Natur eine menschlich-übermenschliche Handlung zeichnet (Bagd. 54), so Shelley. Blakes Mythenbildung bleibt — ein Beispiel tragischer Ironie des Schicksals — vielfach innerhalb jener Abstraktion des Verstandes verhaftet, die er über alles verabscheut, Shelley schwingt sich wie die singende Lerche in die höchsten Regionen, und das Unaussprechliche wird ihm Ereignis.

Im Verhältnis Coleridges zu Blake sind die blassen Spuren einer persönlichen Beziehung (vgl. Crabb Robinson und Coleridges Brief an Tulk, 1818) das Geringfügigste. Beachtenswerter sind einige persönliche Übereinstimmungen: beide — Dichter der Natur im höchsten Sinne — sind Stadtpflanzen, denen es auf die Dauer in der freien Natur nicht wohl wird. Die mystische Gläubigkeit, die ein Grundelement ihres Wesens bildet, empfängt durch das Revolutionsalter den Einschlag von Rationalismus, der für beide zum Sauerteig wird. Es fällt dabei weniger ins Gewicht, daß der gesunde Blake keinen Hauch jener Weltmüdigkeit und Kulturübersättigung verspürt, die in dem krankhaften Coleridge den pantisokratischen Plan ausheckt. Nach Jahresfrist hat auch Coleridge die Revolution überwunden. Sie bedeutet ihm nichts mehr. »Ich spielte den Ungläubigen, aber mein Herz hat der Unglaube nie berührt.« Er weiß jetzt, daß ein Gefäß gereinigt sein muß, ehe es geeignet ist, eine Flüssigkeit aufzunehmen. So muß im Geiste des Menschen die Erleuchtung den Umsturzideen vorausgehen. Eine kurze Zeit hält er das Studium

der Naturphilosophen (Locke, Hartley) für den Weg zur denkbarsten Vervollkommnung, aber das logische Denken vermag ihn so wenig zu befriedigen wie Blake. Bald ist auch er — wie Blake einen Brief an Hayley (20. November 1800) unterzeichnet —: "*your affectionate, enthusiastic, hope-fostered visionary.*" Verstandeserfahrung und Sinneserfahrung geben nur Teilwissen. Zur Wahrheit führt allein die Phantasieerkenntnis, in der die Vernunft sich nicht über das Gefühl erhebt, die Erkenntnis, in der Glauben und Wissen aufhören, Gegensätze zu sein. Hier, auf Blake fußend, baut Coleridge weiter.

Der Mensch irrt im Lande der Erfahrung. Das eigentliche erkennende Vermögen ist die *Imagination*, die einfühlende Kraft des Geistes, die anschauende Wahrnehmung, die sich zur dichterischen Eingebung steigert (Bagd. S. 25, 28). *Imagination* ist die höchste Lebensäußerung. Ihre Gesichte allein, einzig das in Bildern Geschaute, enthüllen Wesen und Wahrheit der Dinge. Was der Verstand hervorbringt, ist unzulänglich, alles, was den körperlichen Sinn berührt, nur Symbol. Die Führerrolle, die Coleridge der Einbildungskraft zuweist, kennzeichnet ihn als Nachfahren Blakes. Sein Motto zu einem Artikel des *Friend*: »Wahrheit strebt' ich an, den Pfad wies Phantasie«, konnte seinem Lebenswerk vorangestellt werden. Für Blake wie für Coleridge liegt in der *Imagination* das wahre Mysterium des Lebens. Sie ist die allumfassende Ursache der geistigen Welt. Coleridge findet ihr Wesen treffend ausgedrückt in dem deutschen »Einbildungskraft« (*Anima Poetae*, 236). Seine falsche Etymologie, die Einbildungskraft auf »vereinheitlichende Kraft« zurückführt, veranschaulicht fast noch deutlicher als den deutschen Einfluß das von Blake übernommene oberste Prinzip: der Alleinheitlichkeit. Coleridges Erklärung der *Imagination* als »Kraft des in Einsbilden« entspricht ungefähr der Schellingschen »Ineinsbildung«, der Kraft, durch die in der Philosophie die Gegensätze überwunden werden, und in der Poesie das Reale zum Idealen wird (*Darlegung des wahren Verhältnisses der Naturphilosophie zu der verbesserten Fichteschen Lehre*, 1806). Durch und durch Eklektiker bescheidet Coleridge sich nicht bei dem, was er von Blake übernimmt. Doch verleugnet er ihn nirgends. Seine Unterscheidung von *imagination* und *fancy* ist durch Ludovico Vives, einen der humanistischen Hauptgegner mittelalterlicher Scholastik, angeregt (*Biographia Litteraria* VI). Bei dem Spanier ist die *Phantasia* die schöpferische (aktive) Kraft, die *Imaginatio* die (passive) Empfänglichkeit für Eindrücke. Für Coleridge ist das Ich niemals bloßer Zuschauer und Empfänger. Selbst bei Sinnesindrücken entscheiden Affekte und Leidenschaften. Was von außen zuströmt, ist die Bedingung, nicht die Ursache der Einbildungskraft,

wie die Luft, die ich atme, die Bedingung, nicht die Ursache meines Lebens ist. Mit dem Hauptsatze: aus der Einbildungskraft fließt die höchste Erkenntnis, befindet Coleridge sich bereits vollkommen in Blakeschem Bereich (*On the Principles of Genial Criticism concerning the Fine Arts, Felix Farley's Bristol Journal*, 1814). Eine noch stärkere Annäherung bedeutet Coleridges *Esemplastic Power*. Das dem Griechischen nachgebildete, selbst geschaffene Wort bezeichnet die Geisteskraft, auf die jede höhere Betätigung zurückgeht. Wie Blake, lehnt Coleridge die Weisheitslehre ab, die den Verstand zum Maß der Dinge macht (*The Statesman's Manual*). *Esemplastic power* setzt religiöses und philosophisches Gefühl voraus, sie entspringt nicht dem Intellekt, sondern dem Impuls. Ihren Höhepunkt erreicht sie im Dichter, im schaffenden Künstler, der mit seinem Geiste und seinem Herzen innigst in den Naturerscheinungen lebt (an Sotheby, September 1802). Der echte Dichter ist der vollkommene Mensch, der Mensch, in dem die Kräfte sich das Gleichgewicht halten (*On Poesy and Art*). Coleridges *multeity* ist die Vielheit der Kräfte im menschlichen Zustande der Unvollkommenheit, die Zersplitterung des Wesens in dem aus der Einheit — richtiger vielleicht: aus der Gemeinsamkeit — Gefallenen. Es ist bezeichnend für Coleridge, daß er für die Vorstellung, die sich vollkommen mit Blake deckt, Anregungen von den Alexandrinern und von Eschenburg (*Theorie der schönen Wissenschaften*, 1782) empfängt. Aber trotz seines weit gespannten philosophischen Horizontes hält er an den Grundanschauungen Blakescher Erkenntnis fest. Die Einbildungskraft, die die Natur mit Symbolik durchdringt — (die natürliche Sonne Symbol des geistigen Lichtes) — schafft phantasiedurchleuchtete Wirklichkeit. Die Sinne werden zu Teilhabern und Hilfskräften der Seele. Darum ersetzt Coleridge das zu übler Bedeutung gelangte *sensuous* durch Wiederbelebung des alten *sensual*. Richtungsgebend ist für ihn, wie für Blake, das inbrünstige Verlangen nach einer persönlichen Beziehung zum Urquell des Lebens. Beide Dichter erstreben sie nicht auf dem Wege der Spekulation, sondern erhoffen sie durch Intuition. Für beide bedeuten die höchsten Dinge Teile ihres Ichs, die sich ihnen allmählich enthüllen, und die Ekstase ist ihnen kein Ausnahmezustand mystischer Entrückung, sondern die bei zunehmender Vervollkommnung immer dauernder werdende Erkenntnisstufe, auf der Vision und Wirklichkeit, Realität und Täuschung ihre übliche Bedeutung vertauschen.

Die Fäden, die von Blake zu Keats laufen, liegen augenfälliger zu Tage. Die Gemeinsamkeit einer ausschlaggebenden Eigenheit ihres persönlichen Wesens verbindet sie: in außergewöhnlichem Maß entwickelte Sinnesorgane führen zu urwüchsigem Triebleben,

während gleichzeitig der ideale Aufschwung des Geistes das Körperliche gewissermaßen aufhebt. Abstraktion und Sinnenkraft ergeben eine doppelt gegipfelte Existenz: die Kreatur wird gleichberechtigt mit dem Geiste, beide leben sich aus, ohne einander zu behindern. Sinnliches und Übersinnliches in höchster Steigerung ergeben den »ganzen« Menschen. Im Verfolgen dieser großen Synthese tritt auch in Keats die bis zu feindseliger Geringschätzung gehende Abneigung gegen das rein Verstandesgemäße hervor. Sie äußert sich unter anderem in seiner persönlichen Antipathie gegen Newton als den repräsentativen Vertreter der mathematischen Physik. Bei Haydons »unsterblichem Abendessen« bringt er ein Preat auf den Mann aus, dessen Analyse des Lichtes die siebenfältige Farbenpracht des Regenbogens zerstört habe. In *Lamia* verkörpern der Philosoph Apollonius und die Lamie das zwiespältige Übel, wie es auch Blake erkennt: den abstrakten Intellekt und die ungebändigte Kraft des Blutes. Der Jungling Lycius steht zwischen beiden. Die Überwindung äußerster Gegensätze durch Verschmelzung im Göttlich-Menschlichen gelingt ihm nicht, und die Gewalt des Nur-Materiellen reißt schließlich alle in die Vernichtung.

Mit dem *Hyperion* tritt Keats in den Blakeschen Kreis der mythenbildenden Dichtung. Der vollkommen entmaterialisierte Gegenstand ist die Veranschaulichung eines kosmischen Gedankens. Der gestürzte Saturn, die großartigste Gestalt, die Keats gelungen ist, in todesähnlicher Erstarrung, lichtlos, reglos, lautlos im unterirdischen Höhlenverließ, macht es wenig glaublich, daß ihr Schöpfer nicht Blakesche Bilder des im steinernen Schlaf gefesselten, erblindeten, vereisten Urizen gesehen haben sollte. Auch Blakes fünf Riesen, die die fünf Sinne sind (*Marriage of Heaven and Hell*, Tafel 16), kommen für die gestürzten Giganten in Betracht, und auch Blakes Orc, die impulsive Lebenskraft, die gefesselt werden muß, wenn sie, materialisiert, zur unbeherrschten, rebellischen Leidenschaft wird.

Bei Keats sind die Titanen abgelebte Urgewalten. Eine neue Erdperiode, ein neues Weltalter beginnt mit der Geburt Apolls, durch dessen Gottes- und Dichterweihe. Die Kunst ist die Vollendung der menschlichen Natur. Mit ihr, in ihr, ist der Streit um Freiheit oder Unterdrückung des Geistes entschieden. Den Gott umschwebt »das Pneuma oder der Jubellaut, eine unaussprechliche Freude des Gemütes über das Ewige — die Freude des ewigen Lebens, die keiner auszudrücken vermag, daher das Pneuma auch eine Stimme ohne bestimmte Bedeutung ist« (A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, II 61).

Blake stellt die beiden Gegenkräfte des Daseins in gleicher Vollendung dar im *Ancient of Day* (Illustrationen zu Milton, *Para-*



dise *Lost* VII 225) und in *Glad Day*, der gleichfalls durch Milton angeregt sein dürfte (*Paradise Regained* IV 426: — *till Morning fair Came forth with pilgrim steps in amice gray, Who with her radiant finger stilled the roar of thunder, chased the clouds, and laid the winds etc.*). Von Erhabenheit umflossen, beugt sich der Alte der Tage mit dem im Winde wehenden weißen Barte aus der dunkelroten Sonnenscheibe wie aus einem Rundfenster. Seine ins Leere greifende kraftvolle Hand hält den Zirkel, das Maß, das er unerbittlich an alles Geschaffene legen wird. Der »frohe Tag« ist Blakes herrlichste Jünglingsgestalt: dem vollendeten Ebenmaß der prächtigen Glieder entspricht der stete Blick des leuchtenden Auges, das den Kopf umflatternde Haar, als ginge von ihm ein Strahlenglanz aus. Mit einer Fußspitze berührt er den grünen Hügel, während die Arme sich ausbreiten, das All zu umfassen. Der Tag bricht an über dem Tal, es ist der Tag des Genius, der Phantasie, das Überirdische ergreift beseligenden Besitz von der Erde. So stellt Blake in zwei gleichwertigen Kunstschöpfungen seinem bösen Prinzip der Verstandesverhärtung das gute und erlösende der schöpferischen Phantasie gegenüber. Er ist als Schaffender, mit Keats verglichen, der Glücklichere, er darf sich künstlerisch ausleben. Keats ist im *Hyperion* bereits ein vom Tode Gezeichneter, dessen gebrochene Flügelpower vor dem Abschluß des Werkes versagt. Apoll, der lichtstrahlende Gott, der Urquell aller Schönheit, das höchste Lebensprinzip, war von Keats als das gedacht, was Blake im *Glad Day* darstellte. Nur wenn ihm der volle Ausdruck des triumphierenden Ideals höchster Geistesherrlichkeit gelang, konnte der Sieg über die Giganten glaubhaft und erhebend wirken. Es liegt im Gesetz der Weltordnung, daß das Gute dem Besseren Platz machen, daß der Überwinder der Überlegene sein muß.

Keats hatte seine Gestürzten mit ungezähmten Lebensenergien ausgestattet, hatte gleichsam das letzte Lebensmark seiner Daseins- und Schaffenskraft an sie gewandt. Für die notwendige Steigerung zur Erweckung des strahlenden Gottes und seiner Aura von heiligem Jubel und ewiger Herrlichkeit versagte die Kraft. Dem göttlichen Träger der Zukunft gebrach es gegenüber den versinkenden dämonischen Urgewalten an jener notwendigen Steigerung des inneren Wesens, die der Sieg des Lichtes über das Chaos erforderte. Das wird wohl die Ursache sein, weshalb *Hyperion* liegen blieb. Doch ist auch der vorgeschützte Grund — Abhängigkeit von Milton — nicht ohne Beziehung auf Blake: das Umschlagen der ehrfürchtigen Jüngerschaft in eine Art Auflehnung ist für beide bedeutsam.

In gleicher Übereinstimmung mit Blake erscheint Keats in seiner leider nur flüchtig umrissenen Darstellung des Prozesses der *Seelenwerdung* (Brief an George und Georgiane Keats,

14. Februar—April 1819). Er stellt hier die Identität von Intellekt und Seele in Abrede. Erst wenn Intelligenzen persönliche Prägung erlangt haben, werden sie Seelen. Die Persönlichkeit aber bilden Herz und Phantasie. Das irdische Leben ist die Zeit der Seelenwerdung, und »Seelenbereitung« die Mission des Dichters. Der Dichter ist für Keats, wie für Blake, der Universalmensch, die Gipfelercheinung der menschlichen Gattung (*The Poet*). Er widerlegt die irrige Vorstellung, daß der Mensch einen von der Seele unterschiedenen Leib habe; im vollkommenen Menschen durchdringen sich beide. In diesem, dem Blakeschen Sinne, ist auch für Keats »alles, was lebt, heilig«.

Wien.

Helene Richter.

Coleridge's *Miscellaneous Criticism*. Edited by T. M. Raysor. London, Constable & Co. 24/—.

This volume is a successor to the two volumes of Coleridge's Shakespearian Criticism published some years ago by Professor Rayson, and in it he has completed his self-imposed task of producing a complete edition of Coleridge's literary criticism outside the *Biographia Literaria*. Previously we had little more than mere reprints of the editions of Henry Nelson Coleridge, which were in many respects out of date. Not only has a certain amount of new material come to light since he edited his uncle's papers, but, as Professor Raysor shows, he was far from being an ideal editor, and it has been Professor Raysor's aim, wherever manuscript originals exist, to provide a more accurate text.

In its general plan the book under review follows fairly closely the plan and arrangement of H. N. Coleridge's editions, but its principal claim to our gratitude lies in the amount of interesting and out-of-the-way marginalia which it contains. Some, such as those from a set of the Waverley novels, are new; others, such as those on Daniel, first published in 1852 by the younger William Hazlitt, had been almost forgotten; and still others, such as those on Donne, now appear from a more reliable text, in this case from a text given in the New York *Literary World* of 1853. For the sake of completeness, extracts from *Table Talk*, reports of conversations from the Crabb Robinson papers, and the four early reviews first reprinted by Mr. Garland Greever in *A Wiltshire Parson and his Friends*, are also included.

A volume such as this, consisting as it does mainly of reports of lectures and conversations, of incomplete lecture notes and scribbings in the margins of books — in a word, of scraps never intended for the press — is a remarkable tribute to the vitality of Coleridge's most casual *obiter dictum*. Yet the world has come to

realise that Coleridge, apart from two or three great poems, expressed himself more truly in this way than in set forms, and, though scarcely a project he entertained or even commenced ever came to fruition, his contribution to his age was no mean one. More than this, it is probably true to say that for the present age Coleridge's thought is more vital than that of any of his contemporaries, and that his influence is still unexhausted. Indeed, the present volume bears witness to more than one remarkable example of the way in which he anticipated the attitudes and conclusions of present-day writers. For instance, in commenting on a passage in Milton's *Lycidas* (p. 176), he wrote:

in the five last lines of this stanza I find more of the fondness of a classical scholar for his favourite classics than of the self-subsistency of a poet destined himself to be a classic—more of the copyist of Theocritus and *his* copyist, Virgil, than of the free imitator, who seizes with a strong hand whatever he wants or wishes for his own purpose and justifies the seizure by the improvement of the material or the superiority of the purpose to which it is applied.

Here one's mind turns automatically not merely to the practice of Mr. T. S. Eliot, but to the very words in which he expounded and applied his principles in that early essay on Massinger in *The Sacred Wood*. One more example of Coleridge's anticipation must suffice, and this time in a totally different sphere. After reading an old edition of Sir Thomas Browne, his petulance at the printer's errors expressed itself thus:

It is not common to find a book of so early date as this (1658), at least among those of equal neatness of printing, that contains so many gross typographical errors; — with the exception of our earliest dramatic writers, some of which appear to have been never corrected, but worked off at once as the types were first arranged by the compositors.

It was not until 1931 that the contrast between the quality of the printing in the dramatic texts of the seventeenth century and that of the more serious works of the period was again noticed, and an attempt to explain the phenomenon was made, by Dr. R. B. McKerrow in an article in *The Library*.

Many readers will doubtless feel that Professor Raysor has been too sparing of notes and comments. The notes are principally concerned with textual matters, and their scarcely disguised acrimony, mainly at the expense of H. N. Coleridge and his editorial methods, is to be regretted. Nor is one altogether unreasonable in suggesting that the new features of this edition scarcely justify the price charged by the publishers, which, more than any other factor, is likely to prevent the book from supplanting the earlier editions on the general reader's bookshelf.

R. B.

Horace Ainsworth Eaton, *Thomas De Quincey, A Biography*.  
Oxford University Press 1936. 542 S. 24/—.

H. A. Eaton, der sich schon durch seine Veröffentlichung des De Quinceyschen Jugendtagebuchs von 1803 (1927) als sorgfältiger Kenner Thomas De Quinceys ausgewiesen hat, liefert mit dieser Biographie einen seit langem erwarteten, weitausgreifenden Beitrag zur De Quincey-Forschung, der in der nächsten Zeit wohl das maßgebende Buch über diesen Autor sein wird. Es ist das Ziel Eatons gewesen, eine möglichst lückenlose Lebensbeschreibung De Quinceys zu geben (S. VII). Er übertrifft in dieser Zielsetzung ebenso wie in der durch sie bedingten Verwendung vieler, zum Teil noch unveröffentlichter Briefe und in der genauen Vergleichung der verschiedenen Quellen zum Leben De Quinceys die bisher bekannten Lebensbeschreibungen dieses Spätromantikers von David Masson (Engl. Men of Letters, 1888), A. H. Japp (1872), der bis Eaton besten, und Leslie Stephen (Dict. of Nat. Biogr. vol. V). So werden hier erstmalig verwendet De Quinceys Briefe an die Familie Wordsworth von 1803/12, die den für die dichterische und politische Entwicklung De Quinceys vielleicht bedeutungsvollsten Lebensabschnitt beleuchten, Briefe an Wordsworth, die mit der Arbeit De Quinceys an der konservativen *Westmorland Gazette* in Kendal in Verbindung stehen (1818/19), und eine große Reihe von Briefen an das Haus Blackwood in Edinburgh. Und wie diese getreuliche Auswertung unbekannter De Quincey-Briefe dem Werke Eatons Leben und den Reiz der Neuheit gibt, so bedingt auch schon der Wille des Verfassers, ein umfassendes Lebensbild zu geben, eine größere Treue der Schilderung, als sie die durch viktorianische Einstellung und allzu große geschichtliche Nähe zu De Quincey oft in ihrem Urteil gehemmten früheren De Quincey-Biographen kennen. Es gehört sowohl hierher, daß Eaton z. B. offen den 1816 geborenen unehelichen Sohn De Quinceys in Verbindung mit seiner Entfremdung von den Wordsworths erwähnt (S. 224/25), wie auch, daß er den künstlerischen, denkerischen und charakterlichen Eigenschaften De Quinceys eine sachlichere Beurteilung zuteil werden läßt, als es Masson und Japp taten [von kleineren wie Findlay (1885), Hogg (1895) und Salt (1904) ganz abgesehen], die De Quincey mehr feierten als beschrieben, oder Leslie Stephen, den in Gegensatz zu ihnen sein nüchterner Rationalismus nicht zu einer gerechten Würdigung des Romantikers und Stilisten De Quincey kommen ließ (Hours in a Library, 1892, vol. I).

Bei der näheren Betrachtung des Werkes wollen wir zwischen dem Bericht Eatons und seinem Urteil bzw. seiner psychologischen und literaturgeschichtlichen Deutung einen Unterschied machen. Was den ersteren Punkt angeht, so nimmt der sachliche Bericht

in dieser Biographie naturgemäß den größten Raum ein. In einer bisher noch nie bei De Quincey versuchten Gründlichkeit, die Japp noch überbietet, wird der Leser bei der Besprechung der Jugend De Quinceys in das Familienleben der De Quinceys in Greenhay, Bath, Winkfield usw., in erste maßgebende Eindrücke der Welt auf den Knaben, in sein Verhältnis zu Mutter und Vater, kurz in jedes nur irgendwie aus De Quinceys autobiographischen Schriften, den *Confessions* (1821) und zeitgenössischen Berichten belegbare Ereignis der Jahre 1785–1803 eingeführt (Kap. I–V). Schon hier wie auch in den späteren Kapiteln dieser Art, die den Aufenthalt De Quinceys in London (Kap. XIV), Edinburgh (Kap. XIII, XVI, XXIV–XXVIII), Glasgow (Kap. XIX, XXI) usw. zum Gegenstand haben, findet sich für die De Quincey-Gemeinde, die ja auch heute noch besonders in den angelsächsischen Ländern besteht, viel Interessantes, das Eaton zu einem plastischen Bild vereinigt hat. Aber oftmals entbehren diese Einzelheiten doch auch allzusehr der geschichtlichen Bedeutung und sichern zwar dem Buch Eatons den Rang einer De Quincey-Enzyklopädie, nehmen aber andererseits wesentlicheren Erörterungen den Platz weg, die wünschenswert gewesen wären (z. B. S. 15 die genaue väterliche Grabinschrift, S. 370/71 De Quinceys Speisezettell u. a. m.). Dieser Vorwurf kann auch die oft seitenlang zitierten, doch nicht immer wesentlichen Briefe (so Kap. XIII an die Blackwoods) und Tagebuchstellen (Kap. VI) treffen, auf die zum Teil auch lediglich hätte verwiesen werden können, zumal die letzteren in dem von Eaton veröffentlichten Diary von 1803 bereits in einer ihrem tatsächlichen literargeschichtlichen Wert doch nicht ganz entsprechenden Form vorliegen (mit Faksimile und Kommentar). Nur das Werk und das Leben eines ganz Großen rechtfertigen ein solches Vorgehen, und immer ist die Gefahr nahe, in solcher Weise bloße »antiquarische Historie« zu treiben. Die Leigh Hunt-Biographie E. Blundens (1930) — um eine De Quincey an Bedeutung ungefähr entsprechende Figur der englischen Literaturgeschichte zuziehen — ist dieser Gefahr glücklicher entgangen. Bedeutungsvoll freilich wird die minutiöse Genauigkeit Eatons bei der Besprechung solcher Dinge, die über den privaten Lebenskreis De Quinceys hinaus in die geistige und politische Geschichte Englands im frühen 19. Jahrh. vorstoßen. Sehr dankenswert ist deshalb Kapitel VIII über De Quinceys Umgang mit Lamb, Coleridge und Wordsworth, dem er ja nächst seinen *Confessions* seinen literarischen Ruhm verdankt, und besonders auch Kapitel IX, das die bisher fast ganz unbeschriebene Arbeit De Quinceys an Wordsworths Pamphlet *The Convention of Cintra* (1809) auf Grund eines bisher unveröffentlichten Briefwechsels klärt und die ungeheure

Begeisterung zeigt, mit der diese aktuelle Aufgabe De Quincey zu erfüllen vermochte. Ähnliches gilt für Kapitel X, in dem Eaton De Quinceys Arbeit an der *Westmorland Gazette* in Kendal (1818/19) untersucht.

In diesem Kapitel beginnt im Werke Eatons die urteilende Deutung neben dem bloßen Bericht der belegbaren Tatsachen herzugehen; die einzelnen Wesensseiten De Quinceys, für die nach wie vor seine 1818/19 beginnenden Werke der beste Beleg sind (s. o.), werden einmal aufgezählt, dann aber auch besprochen und das Ergebnis dann in einzelnen kleinen Abschnitten zusammengefaßt. So schildert Eaton farbig den Träumer und Opiumesser De Quincey, dessen Leidenschaft ihn in eine ihm verhängnisvolle Abgeschiedenheit von seiner Umwelt drängte (vgl. auch »Epilogue«, S. 516); aber ebenso geht er auf die weltzugewandten Seiten De Quinceys ein, deren Bedeutung er im Gegensatz etwa zu Stephen zu schätzen weiß. Der Politiker De Quincey, dessen philosophische Grundlagen wenigstens teilweise erkannt werden (S. 234 u. 245 — Burke ist nicht erwähnt!), wird ebenso betrachtet, wie der Christ, der allerdings m. E. zu orthodox erscheint (S. 112, 446/49). Der Nationalökonom in Nachfolge Ricardos, dessen rein mathematische Eigenart Eaton gegenüber früheren Überschätzungen richtig betont (S. 299), dessen Sozialethik aber offenes Problem bleibt (S. 249), wird ebenso skizziert wie der Geschichtsdenker De Quincey, bei dem Eaton, ohne seine Ansicht weiter auszuführen, mit Recht erklärt, er neige mehr zu »generalizations in philosophical lines« als zu realistischer Darstellung im Sinne des historischen 19. Jahrhunderts (S. 351). — Eaton faßt diese Einzelzüge, unter denen man nur den wichtigen Essay »On War« (1854) wie auch die Erörterung des Imperialisten De Quincey überhaupt vermißt, nur leider nicht zu einem Gesamtbild des geistigen De Quincey zusammen, und ebenso verzichtet er — der geringen Begrifflichkeit seiner Forschungsmethode gemäß — auf eine geistesgeschichtliche Einordnung, wie sie die deutsche Forschung über De Quincey schon teilweise unternommen hat<sup>1)</sup>. Nur darum fehlt z. B. der für den politischen De Quincey so wichtige Edmund Burke! Und doch wäre diese Zusammenfassung und Einordnung der wünschenswerte Schlußstein zur biographischen Erkenntnis De Quinceys und keineswegs nur ein Abschwelgen in literargeschichtliches Gebiet. Schwankte doch das Wesen De Quinceys, das von seinem Werk untrennbar ist, seltsam zwischen weltfremder und weltnaher Stellungnahme, so daß es wert ist, hier weiter zu forschen und zu klären.

<sup>1)</sup> Vgl. F. Brie, *Imperialistische Strömungen* etc. 1928; *Exotismus der Sinne* 1920. E. Th. Sehrt, *Geschichtliches und religiöses Denken bei Thomas de Quincey* (Neue deutsche Forschungen 1936).

So hält sich diese neue De Quinceybiographie vom Grundsätzlichen fern, versinkt manchmal in allzu liebevoll betrachtetes Einzelwerk, beherrscht das Tatsächliche des De Quinceyschen Lebens aber doch derart gut und zeigt — wenn auch nur andeutungsweise — so klaren Blick für die geistige Art ihres Gegenstandes, daß sie als bestes jetzt bestehendes Werk über Thomas De Quincey gelten darf.

Freiburg i. Br.

Ernst Theodor Sehr

Walter de la Mare, *Poetry in Prose*. Warton Lecture on English Poetry. From the Proceedings of the British Academy, Volume 21. London, Humphrey Milford, 1935. 85 S. Pr. 5 s.

De la Mare spricht hier über ein altes Thema, als schöpferischer Dichter und hervorragender Prosaiker hat er das Recht dazu. Er ist kein straffer Systematiker, aber er bringt in seiner etwas regellosen Darstellung manche treffende Beobachtung und viele schöne Beispiele. Selbstverständlichkeiten waren nicht zu umgehen; daß der Vers keine Gewähr für die Dichtung ist, daß das Versmaß in guter Prosa seine Berechtigung hat, ist nichts Neues. Die immer wieder versuchte Deutung der »Poesie« versagt de la Mare uns, den freien Vers sieht er noch als »Neuheit« an, aber die "prose poetry" führt er schon in die Jahrhunderte vor Lyly zurück. Das Wertvollste an dieser "lecture" sind die Illustrationen, dafür nur einige Beispiele: "The prose of Donne and Jeremy Taylor abounds in imagery, both simple and complex. Jane Austen's is frugal in this respect, Dryden's imagery is apt as acorn is to cup, De Quincey inclines to be lavish, Dickens is copious in metaphor" (S. 18). Wie das Metrische sich in der feinen Prosa verbirgt, zeigen sogar Somerset Maugham und Rose Macaulay (S. 23f). Von "The Ancient Mariner" heißt es: "Coleridge based his poem on borrowed prose; he epitomized it in poetic prose" (S. 60). De la Mares besondere Liebe gilt den Übersetzern der Bibel, der Lyrik Shakespeares, den dichterischen Luft atmenden Elisabethanern, der Prosa des 18. Jahrhunderts. Von den Elisabethanern, die den Vorteil hatten, viel weniger lesen zu müssen, führt er uns in die Gegenwart, von deren zahllosen Büchern es fragend und zweifelnd heißt: "And how many of them are within even echo of poetry?" (S. 82).

Bochum.

Karl Arns.

*The Oxford Book of Modern Verse, 1892—1935*. Chosen by W. B. Yeats. Oxford, Clarendon Press, 1936. XLVIII u. 450 S. Pr. 8 s 6 d.

In der umfangreichen Einführung zu seinen einen Zeitraum von mehr als vier Jahrzehnten umfassenden 378 Gedichten gibt

Yeats eine teilweise Rechtfertigung seiner Auswahl. An die Spitze stellt er den von der revoltierenden neuen Generation der späten achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts bewunderten und der Allgemeinheit damals fast unbekannten Walter Pater. Die vier folgenden Dichter: Wilfrid Scawen Blunt, Thomas Hardy, Robert Bridges, Gerard Manley Hopkins waren in den Augen dieser neuen Jugend Viktorianer. Mit der Jahrhundertwende ist der Viktorianismus tot, obwohl Rudyard Kipling und William Watson die herrschenden Dichter waren. Die den Viktorianern unbekannte folk tradition blühte und blüht in Irland. England hat von 1900 an bis zur Gegenwart mehr gute Dichter als in irgendeinem gleich langen Zeitraum seit dem frühen 17. Jahrhundert. Die Dichter des Jahrhundertanfangs (Davies, Masfield, Binyon, Sturge Moore, de la Mare) sind keine Neuerer. Die Modernen sind befangen von "the soulless self-reflections of man's skill". T. S. Eliot ("an Alexander Pope, working without apparent imagination") und Ezra Pound (größer im Stil als in der Form) sind die Anreger der von Yeats (trotz ihres Formmangels und ihrer Dunkelheit) bewunderten »eisernen Poeten«. Mit W. J. Turner kommt der Ruf: "the flux is in my own mind"; Herbert Read macht diese Entdeckung in "The Mutations of the Phoenix". Zehn Jahre nach dem Kriege verbanden Edith Sitwell ("Russian Ballet"), und Turner ("Mare Tranquillum"), Dorothy Wellesley und Pound das moderne Vokabularium Eliots mit der Leidensstimmung der Kriegsdichter; sie sind zu romantisch, um modern erscheinen zu können. Aber Day Lewis, Madge, MacNeice sind modern kraft ihrer intellektuellen Leidenschaft, die sie gerade so schwer deutbar macht. Yeats zieht sie Eliot und sich selber vor ("I too have tried to be modern").

Die an die Kriegsleiden erinnernden Kriegsdichter, die aus dem unmittelbaren Erleben heraus gedichtet haben, übergeht Yeats vollkommen. Als Ersatz gibt er Herbert Reads lange nach dem Kriege geschriebenes "End of the War". Daher sind — leider! — Robert Nichols, Rupert Brooke, Wilfrid Gibson — nur mit Gedichten anderer Art vertreten und Wilfred Owen überhaupt nicht! Yeats bedauert, daß er von Robert Graves, Laura Riding, John Gray, William Watson nichts hat in seine Sammlung einbeziehen können; wir teilen sein Bedauern nur bezüglich Laura Riding nicht. Kipling und Pound sollen unzulänglich vertreten sein. Das scheint uns nur für Kipling zu stimmen. Die Schätzung Pounds wie auch Gogarthys und Dorothy Wellesleys ist sehr persönlich. Von sich selbst bringt Yeats kein "show poem", wohl aber u. a. ein irisches Fliegergedicht. Sacheverell Sitwell spricht nur als klassisch orientierter Dichter zu uns, von ihm und seinem Bruder Osbert vermissen wir Proben ihrer Garten- und ländlichen Poesie. Die Iren nehmen einen gebührend



sind. Michael Sheldon erahnt die Zeit, die wieder die »Musik der Sphären hört«, aber das Ende ist das »schwarze und friedliche Grab«. Paul Engle als »a lone man bitter« hofft wenigstens »The act of living be the act of loving«. Der Stimmung nach machen die meisten dieser Verse einen geradezu erschreckend unjugendlichen Eindruck. Politisch radikal gebärdet sich S. B. Carter. Die soziale Note klingt nur bei John Short an. Mit gelehrten Ausdrücken operiert Michael Nathan. Positiv zu werten sind David Grahams guter dichterischer Einfall von »A Nun«, John Maxwells schöne Ballade von »The Silver Princess«, Rufus Noel-Buxtons stimmungsstarke »Final Fugue«, Michael Sheldons eigenwilliger Oxforder »Evensong«.

Bochum.

Karl Arns.

Donald Maconochie, *The Craft of the Short Story*. London, Pitman & Sons, 1936. 96 S. Pr. 2s 6d.

Aus einer dreißigjährigen Erfahrung heraus will der selbst nicht zu großer Berühmtheit gelangte Verf. den Anfänger lehren, wie »literary craftsmanship can be acquired«. Er empfiehlt als die beliebteste literarische Gattung die short story, für die der Stoff sozusagen auf der Straße liege, als Stoffe das Ideale, Gesunde, Optimistische, wofür der heutige englische Leser empfänglich sei, nicht das Sensationelle, Krankhafte, Deprimierende. Der Zweck der short story, die als Kunst in mancher Beziehung schwieriger sei als der Roman, sei nur »to amuse and entertain«. Immer wieder betont M. die Forderung der »simplicity«; er warnt vor dem klassischen Stil. Für die im einzelnen erörterten Methoden beruft er sich auf die Erfahrungen, die ihm die »größten« short story writers vermittelt haben. Unter diesen Größen begegnen wir vielen bekannten Romanschriftstellern(!) des vorigen Jahrhunderts und mehreren Eduardianern. Von den für die short story writers vorbildlichen Erzählern Maupassant und Tschekow erwähnt er nur den Franzosen, ohne ihn zur Nachahmung zu empfehlen! Unerwähnt bleiben auch die großen englischen Kurzgeschichtenschreiber der Moderne, Katherine Mansfield, Walter de la Mare, A. E. Coppard, Kipling. Aber Conan Doyle wird als vorbildlicher Beobachter und Logiker empfohlen! Von den Amerikanern sind Bret Harte, E. A. Poe, O. Henry berücksichtigt. Vor allem O. Henry, der doch die vollkommene »Journalisierung« der Kurzgeschichte auf dem Gewissen hat, soll ein Muster sein für die »inspiration in the sheer simplicity of effect«. Auch auf den schlichten Stil Barries, dessen »zarte Phantasie« freilich sein persönliches Eigentum bleibt, wird nachdrücklich hingewiesen.

Wir kennen diese typisch angelsächsischen Bücher, deren geschäftstüchtige Verfasser an die Erlernbarkeit einer Kunst glauben. Wir glauben doch, daß der »schöpferischen Fähigkeit« Grenzen gesetzt sind.

Bochum.

Karl Arns.

Walter de la Mare, *The Wind Blows Over*. New York, The Macmillan Company, 1936. 321 S.

Diese short stories erstrecken sich über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten, aber sie sind durchaus einheitlich in der Stimmung. Sie sind umschimmert von zartem phantastischem Glanze, umflossen von atmosphärischer Übersinnlichkeit, sie flößen uns ein seelisches Grauen ein, sie lassen uns die Vergänglichkeit unseres irdischen Daseins spüren. Es ist die altbewährte Kunst des »Realromantikers« de la Mare, der uns in jenseitige Bezirke zu führen und mit ebenso leichter Hand in die Wirklichkeit zurückzuleiten weiß. Stofflich mag uns manches abwegig erscheinen, aber der Stimmungskraft vermag man sich nicht zu entziehen, ob der Dichter den Himmel (as blue as a hedge-sparrow's egg-bluer) und das Meer (unfathomable and inexorable) schildert ("Cape Race") oder die deutsche Kleinstadt mit ihren zahllosen Giebeln und ihrem Kuriositätenladen ("The Talisman"). Mitunter meldet sich ein lehrhafter, leicht ironischer Ton, sich in Sentenzen äußernd:

"Husbands, of course, are not really of much importance in life — not really. Necessities perhaps, but here to-day and gone to-morrow. Children are what the kernel is to the nut, the innermost part of it" ("Physic"),

oder

". . . human life is, at the greatest and the best, but like a froward child, that must be played with and humoured a little to keep it quiet till it falls asleep, and the care is over" ("A Froward Child").

Sogar in den beiden Kindererzählungen "In the Forest" und "The Trumpet" ist die makabre Stimmung wach; es sind Kindertragödien, wo die Sinnbilder der Mächte des Unheils die unheimliche Spannung erzeugen. Altvertraute Gestalten sind die day-dreamers ("What Dreams May Come", "Miss Miller", "The House", "Strangers and Pilgrims"), oft heimgesucht von den Erinnerungen an die Vergangenheit.

Zwei Erzählungen beanspruchen unser besonderes Interesse: "A Revenant" und "A Nest of Singing Birds". Das »Gespenst« ist E. A. Poe, der den über ihn dozierenden Professor zurechtsetzt:

"You are a stern and ardent moralist, Professor. But since when has the platform become a pulpit? It needs, too, little courage to attack and stigmatize the dead . . . You made pretty play with the artistic

temperament — with your morbid, and your moody, and your melancholy, and your misanthrope — but of the artist's conscience not one word".

Auch in die andere Erzählung drängt sich die »Literatur«; der Dichterheld, von seinem Nachruhm bei wenigen Auserwählten überzeugt, deutet sogar die Poesie:

"... poetry depends at least in part on condensing, without possibly, any clear excuse for it, a wide metaphorical view out of some tiny morsel of quite commonplace fact . . . what is called poetry is merely a trying to put into words what can, of course, never be really said."

Reine Poesie sind diese beiden stofflich so interessanten »literarischen Erzählungen« nicht. Die absichtsloseren Phantasien und Zwieltichträumereien sind uns lieber.

Bochum.

Karl Arns.

Alfons Hartmann, *Der moderne englische Einakter*. (Aus Schrifttum u. Sprache der Angelsachsen, Bd. 6.) Leipzig, Robert Noske, 1936. VIII u. 181 S.

Die vorliegende Arbeit bietet eine sehr erwünschte Ergänzung zu derjenigen von Gustav L. Plessow über *Das amerikanische Kurzschauspiel zwischen 1910—1930* (Studien z. engl. Philol. 83, Halle a. d. S. 1933), und zwar nach der inhaltlichen wie nach der formalen Seite. H.s Darstellung dringt weniger tief, ist aber leichter verständlich als diejenige Pl.s und wird dem ungeheuren Formenreichtum und den bedeutenden Höhenunterschieden des angelsächsischen Gegenwartsdramas besser gerecht. Auch über England hat sich etwa seit der Jahrhundertwende eine wahre Sturmflut von »Kurzdramen« ergossen, die noch lange nicht abgelaufen ist, ja vielleicht noch nicht ihren Hohepunkt erreicht hat, und die für das »große Drama« mindestens eine so starke Gefährdung bedeutet wie das Filmstück oder das Hörspiel, woran es technisch recht oft erinnert. An diesen Neubildungen auf theatralischem Gebiete sind sehr ernst zu nehmende Dichter beteiligt (geht doch der Einakter auf Vorbilder von Strindberg, Maeterlinck, Wilde usw. zurück und hat sehr beachtenswerte Beiträge von B. Shaw, von Lady Gregory, Drinkwater u. a. erfahren); auf der andern Seite steht richtige Fabrikware, die von Bühnenleuten, von Schulmeistern und gutwilligen Liebhabern oft auf Bestellung, reihenweise als Übungs- oder Darstellungsmaterial, nicht zuletzt im Wettbewerb um ausgesetzte Preise »hergestellt wird«. Es besteht kein Zweifel, daß auf diese Weise, durch »tätige Mitarbeit« oder durch unmittelbare Beteiligung an dem Zustandekommen von »Stücken« der Sinn für dramatische Technik, vor allem nach der Seite der Bühnenwirksamkeit geweckt wird. Ob aber derartige Übung im Anfertigen und Aufführen, ob auch nur die gemeinsame Besprechung dieser

Leistungen in Schulklassen usw. als »Vorschule für Shakespeare« gelten darf, wie oft behauptet wird, wage ich zu bezweifeln.

Denn das richtige Ein-Akt-Drama, das nicht bloß eine Zusammendrängung oder einen willkürlichen Ausschnitt einer großen dramatischen Handlung geben, sondern im engsten Rahmen die in sich geschlossene, geistig vollwertige und künstlerisch befriedigende dramatische Katastrophe einer längeren, an sich nicht immer dramatischen (eher schon epischen oder lyrischen) Entwicklung darbieten will, ist nicht die Keimzelle und nicht die bloße Vorstufe der großen Tragödie oder Komödie, sondern eine (oft nur dramatoide) Form für sich, die wir zu den »Sproßformen« des Dramas rechnen würden, gerade so wie die Operette, das Singspiel, das Melodrama und die oben genannten technischen Spielarten.

Die innere Form des echten Einakters bedeutet schon eine Ausweichung gegenüber der Idealform des Dramas: eine Sonderform, der die Fülle an bisherigen, meist aus Amerika stammenden Begriffsbestimmungen und Handwerkslehren, der aber auch die vorliegende, weit ernstere Studie nicht voll gerecht wird, weil sich der Verf. um die Ergebnisse der neueren, phänomenologischen Dramaturgie in Deutschland nicht viel bekümmert hat. So bleibt es denn bei der Forderung der Kürze und Geschlossenheit, der Beschränkung auf das Wesentliche und auf die Sicht von einem Moment her; das Beste, was die bisherige Betrachtung gefördert hat, ist noch die Betonung dessen, was wir heute das »Umschlägliche« der dramatischen Form nennen. Das Meiste, was über die Form des *One-act-Play* (das unter den mannigfachsten Titeln erscheint) bisher gesagt worden ist, läßt sich in der Formel von W. B. Yeats zusammenfassen: "*Surprise, and then more surprise and that is all.*" Damit rückt das Spiel, auch wo es ernst genommen werden will, von dem dramatischen Pole sehr nachdrücklich ab zu dem mimischen hin<sup>1)</sup>. . . Der »ideale Zusammenhang« des Ganzen wird i. a. vorausgesetzt werden und der Verf. sich bemühen müssen, gleich am Anfang merken zu lassen, wie er in weltanschaulichen Dingen steht, falls der tiefere Grund des dramatischen Vorgangs nicht eben durch konventionelle Auffassungen gegeben wird, über die man sich dann vielleicht witzig ergeht, oder die sich auf einmal mächtiger erweisen, als die Beteiligten geglaubt haben. Der »reale« Zusammenhang aber wird meist auf analytische Weise (worauf auch H. hinweist), doch weniger in Erörterungen von der Art Ibsens dargeboten (wozu meist mehrere Gespräche mit gewissen Zeitabständen erforderlich

---

<sup>1)</sup> Vgl. den Aufsatz über »Zwei Pole des Dramas« in meiner Sammlung »Gehalt und Form« (1925), S. 23 ff. Über die Lehre von den »Zusammenhängen«: Euphorion 30, S. 21 ff. (»Zur inneren Form des Dramas«).

sind), sondern rollt in einer großen Szene ab, wo er dann zu pragmatisch-vordergründigen, wiederum meist mimischen Äußerungen und Entladungen führt. In einer solchen Szene bereits können mehrfache Umschläge stattfinden, in denen sich die innere Gegensätzlichkeit einer ganzen Situation, die Konflikte innerhalb einer menschlichen Lebensgemeinschaft u. a. enthüllen, wie es ja tatsächlich im Leben oft bei einer »großen Szene« geschieht, die sehr tiefe Rück- und Ausblicke erlaubt und über vieles entscheidet. Zu diesem Zwecke aber wird die Szene selbst schon wieder geteilt werden und sich weiterhin gern zur »Szenengruppe« organisieren. Und hier ist m. E. der entscheidende Punkt für das Verständnis der ganzen Gattung<sup>1)</sup>. Wir haben es meist mit einer »Szenengruppe« zu tun, deren einzelne Glieder sogar durch Vorgang und Ortswechsel geschieden sein können, sich aber noch nicht zu Akten und damit zu größeren Teilen eines höheren Ganzen entwickelt haben. Das bedeutet, daß eine Ausbreitung und Entwicklung in die Tiefe entweder gar nicht möglich ist, weil die Handlung mehr auf einem witzigen Einfall oder auf einem raschen satirischen Lebensblick beruht; oder daß sie nicht nötig ist, weil ihre Voraussetzungen solche der gewöhnlichen Lebenserfahrung, des historischen Wissens oder des Glaubens, der Weltanschauung usw. sind.

Es ist nicht zu leugnen, daß mit einem gut geführten Einakter die dramatische Literatur wirklich erweitert und bereichert werden kann; denn die raschen Zuspitzungen und Entscheidungen, die er bringt, kommen wohl auch im echten Drama vor, aber sie werden dann in ihrer inneren Bedeutung und äußeren Tragweite leicht durch den Großvorgang verdunkelt. Der einzelne Baustein eines dramatischen Kunstwerks kann für sich nur wenig poetisch »offenbaren«. Hier kann das *One-act-play* tatsächlich dramatisches Geschehen von besonderer Art in seiner besonderen Form darbieten. Darum ist es der Beachtung einsichtiger Dramaturgen wert, und darum begrüßen wir eine Arbeit wie die vorliegende, die freilich mehr Fragen stellt, als sie löst, die aber dafür auch das ungeheure Material in einer gewissen Ordnung nach Ländern und Stämmen, nach Gegenständen und Formen vorführt und damit zu immer tieferem Eindringen reizt. Wir möchten eigens darauf hinweisen, daß die vielen Sammlungen von Einaktern, die jetzt (wie in Amerika) auch in England erscheinen, hierzu willkommene Gelegenheit bieten. Vor mir liegt eine augenscheinlich sorgfältige, formenreiche Auswahl von W. Armstrong: *8 new One-Act-Plays* (London, Dickson 1936), die schon auf mehrere Vorgänger im gleichen Ver-

---

<sup>1)</sup> Vgl. meinen Aufsatz: »Von der Szene zum Akt«, Deutsche Vierteljahrsschrift Bd. 9, S. 165 ff.

lage zurückweist. Aber auch für die deutsche Schule ist bereits eine brauchbare Auswahl erschienen: *Five One-Act-Plays*, herausg. von H. Gade (bei Velhagen und Klasing 1928). Möge sie nicht dazu dienen, den Blick für die Erfordernisse, für die innere Form und die Technik des großen Dramas zu verdunkeln, sondern von einem bestimmten Punkte aus in das so viel verwickeltere und reichere Gefüge und in die weit erheblichere Ausdruckskraft einer Shakespearischen Tragödie einzudringen.

Hamburg.

Robert Petsch.

R. H. W. Shepherd, *Literature for the South African Bantu. A Comparative Study of Negro Achievement*. Pretoria, Carnegie Corporation Visitors' Grants Committee, 1936. 81 S. Pr. 1 s.

Südafrika hat drei Literaturen: die anglo-afrikanische, die »afrikaanse« und die Bantu-Literatur. Über die letzte erhalten wir hier einigermaßen erschöpfende Auskunft. Wir heben nur einiges hervor: Mit dem Schwinden der alten unverbildeten Generation ist ein großer Teil der Folklore verloren gegangen, doch ist manches erhalten in den Sammlungen von Jacottet, Plaatje, Callaway, Rubusana, Kuhn, Mangoaea. Bantu-Schriftsteller sind in den letzten Jahren tätig gewesen in Romandichtung, Lyrik, Biographie, Geschichtsschreibung, wir erwähnen nur die Namen Mofolo, Mqayi, Bareng, Vilikazi. Nicht nur die Bibel, sondern auch Shakespeares "Comedy of Errors" und Bunyan sind übertragen worden. In englischer Sprache schreiben D. D. T. Jabavu, S. M. Molema, S. T. Plaatje, D. R. Dhlomo. Es gibt heute etwa 10 bis 20 Bantu-Wochenzeitungen. Die Hauptmasse der Literatur bringen die Missionsdruckereien heraus, die sich aber keineswegs auf ihre engen Sonderziele beschränken. In der Hauptsache jedoch ist das Buch der Bericht eines Besuches in Kanada und den USA. Die Beobachtungen über "The American Negro and Literature" werden verwertet in dem dritten Teil "Recommendations affecting South Africa". Was hier gesagt wird über die Standardisierung der Negerdialekte, die Bücherbeschaffung für Nichteuropäer usw., interessiert uns weniger. Das Problem Schwarz-Weiß dünkt uns wichtiger als die Förderung der Liebe zur Literatur unter den Schwarzen.

Bochum.

Karl Arns.

#### KULTURGESCHICHTE.

R. W. Frantz, *The English Traveller and the Movement of Ideas 1660—1732*. (University Studies, published by the University of Nebraska, 1934.) 176 S.

Das Ideal aktiven Lebens, das England seit der Renaissance erfüllt, macht sich in einem neuen Raumgefühl geltend, das namentlich in den großen Seefahrern der Zeit lebendig ist. Dabei ist es

sehr bezeichnend, daß die reine Abenteuerlust des 16. Jahrhunderts im Barockzeitalter langsam einer mehr zweckhaften Haltung weicht (vgl. die Reisebeschreibungen Lord Falklands vom Jahre 1615). Man hat auf die hier einsetzende, höchst wichtige Wandlung bisher kaum geachtet, so daß die vorliegende Arbeit weniger im Hinblick auf das neu-herausgestellte Material als auf die darin zum Ausdruck kommenden kulturellen Strömungen aufschlußreich ist.

In engster Verbindung mit den empirisch-rationalistischen Tendenzen der Zeit entsteht etwa um die Jahrhundertmitte unter dem starken Einfluß der Royal Society eine ausgesprochen wissenschaftliche Reiseliteratur, die in William Dampiers Buch *A New Voyage Round the World* (1697) den ersten geistesgeschichtlich bedeutsamen Niederschlag gefunden hat. Der grundsätzliche Unterschied zu den bisherigen Reisebeschreibungen liegt darin, daß es fortan oberstes Gesetz wird, nur die Wahrheit zu berichten und jegliche Art von Aberglauben auszuschalten, durch den die Reiseberichte der Renaissance noch einen stark mittelalterlichen Charakter erhalten hatten. Jetzt wird man vorsichtig und kritisch und nimmt den Kampf gegen die "vulgar errors" auf, den eine Generation zuvor ein Sir Thomas Browne auf theologischem Gebiete mit ähnlich rationalistischer Skepsis geführt hatte. Man schreibt dabei in jenem sachlich-empirischen Stil, der sich seit Bacon neben der ausgesprochen barock-rhetorischen Diktion langsam durchzusetzen beginnt und unter dem Einfluß der Royal Society eine ganz neue englische Prosa geschaffen hat.

Das 18. Jahrhundert schließt hier unmittelbar an, allerdings mit einer sehr bedeutsamen Erweiterung des Aufgabenkreises der Reiseliteratur. Sie wird jetzt vielfach zu einem Mittel im Kampfe gegen das christliche Dogma. So macht etwa ein Gabriel Thomson schon am Ende des 17. Jahrhunderts dem Christentum den Vorwurf, daß es die Wilden nur verdorben habe, und ähnliche Kritik wird immer wieder in die Berichte eingeflochten. Es ist erstaunlich, wie reichhaltig das Material in dieser Hinsicht ist; auch die Frage der Toleranz oder das Problem der Bibelkritik werden aus Anlaß der Bekanntschaft mit anderen Kulturen eifrig erörtert, und auf diese Weise entsteht langsam das bekannte Bild des "Noble Savage", wie es vor allem immer wieder die Romantik gezeichnet hat.

In dieselbe Richtung zielt auch die allmähliche Verschiebung in der sittlichen Bewertung der fremden Kulturen innerhalb der Reiseliteratur. Steht bis zum 18. Jahrhundert die Überlegenheit der englischen Kultur außer Frage, so setzt langsam auf dem Wege zur Romantik die Höherschätzung des primitiven Menschen ein zunächst unter dem rein aufklärerischen Gesichtspunkt, daß es eine allen Völkern gemeinsame natürliche Moral gebe, dann aber auch

sehr bald mit der Rousseauschen Abkehr von der Zivilisation überhaupt (vgl. hier die Reiseberichte des John Lawson, *The History of Carolina*, 1714). Schließlich — und darin haben wir die staatspolitische Auswertung dieser Ideen zu sehen, die an Locke gemahnen — glaubt man bei den primitiven Völkern eine Regierungsform vorzufinden, die den seit 1688 in England vertretenen liberalen Gedanken am meisten entspricht und als Vorbild dienen kann (vgl. C. Colden, *The History of the Five Indian Nations*, 1727).

Das sind die wesentlichen Gedanken dieser Schrift, die sowohl hinsichtlich ihrer ideengeschichtlichen Durchblicke als auch in ihrem methodischen Aufbau grundsätzliche Anerkennung verdient.

Breslau.

Paul Meißner.

---

*The House of Longman, 1724—1800. A Bibliographical History with a List of Signs Used by Booksellers of that Period*, by Charles James Longman, M.A. Edited with an Introduction and a Chapter on the History of the House of Longman, 1724—1800 by John E. Chandler. London, Longmans, Green & Co., 1936. 488 pp. 30/— net. Edition limited to 500 copies.

This, a lengthy book of almost five hundred pages, is not one that easily lends itself to review, since the greater part of it is a carefully compiled list of the publications of the House of Longman, from its foundation by Thomas Longman in 1724 to the end of the eighteenth century. A great deal of research, extending over a good length of years, must have gone to the making of these lists, and to pass judgement upon it adequately a critic would have to traverse the same ground. Mr. Longman has gone carefully through the catalogues of the British Museum and other important libraries that were likely to yield any information; he has searched all the newspapers and magazines of the period for advertisements, while he has also drawn a great deal of material from old sales catalogues and lists given at the beginning or end of printed books. From all these sources he has compiled an inventory of over two thousand works issued either wholly or in part by his firm during the first seventy years of its history. The list is probably not exhaustive; Mr. Longman himself admits that, but its compilation is a great achievement, and its value to all bibliographers or students of eighteenth century literature is inestimable. The names of many great scholars figure in these lists, for Longman's published many learned works, especially in the fields of classics and religion, while on the other hand we find noticed very few examples of the cheap pamphlets and ephemeral literature in which the age was so prolific. Evidently the house was, from the very beginning, noted amongst the great as one of repute and standing, which handled the more serious type of publication and saw that it was well distributed; and this was only natural, seeing that its founder had been brought up in the tradition of John Osborne, who in his turn had been the apprentice of Thomas Guy, publisher, scholar, Member of Parliament and philanthropist.



"Mr. John Osborne", writes Mr. Chandler, "was a careful man. In his speculations he chiefly fancied the useful and the sure, leaving poetry and plays to the Tonsons and the Lintots. Grammars, dictionaries, editions of the classics, instructive books of all kinds, were what he mainly dealt in; so his new apprentice was brought up in a very wholesome literary atmosphere. There was also a domestic and a social side at the sign of the Oxford Arms. In addition to Mr. John Osborne and his wife there was John Osborne junior, who assisted his father in the business, and an only daughter, Mary, a young lady of twenty-five. This was the household that Thomas Longman entered at the susceptible age of seventeen." It may be added that he later married Mary Osborne.

Mr. Longman has done his work of research thoroughly and conscientiously. Wherever possible he has actually examined the books he mentions; and he gives us not only their titles and the names of their authors, but their format, size, date and (in most cases) their price and details of all who were concerned in their publication. Moreover, in all cases he quotes his authority for whatever information he gives. The catalogue of booksellers' signs includes some two hundred entries; and then there is Mr. Chandler's sketch of the rise and history of the House of Longman during the eighteenth century, from the first Thomas Longman of Bristol to the time when the house had gained a reputation as one of the foremost of the day. It has, of course, maintained that reputation ever since. Altogether this volume is an invaluable piece of research work, which is likely to remain a standard reference book for many years to come.

Sheffield.

Frederick T. Wood.

---

*Dear Miss Heber. An Eighteenth Century Correspondence.*

Edited by Francis Bamford, with Introductions by Georgia and Sacheverell Sitwell. pp. xl, 296. London, Constable & Co, 1936. 8/6 net.

This is another of those collections of private letters, of more or less obscure persons, which are invaluable for the light they throw upon the manners and social life of the eighteenth century. Many such collections have been published of recent years. Usually neither the writers nor the recipients are anyone of importance, and they certainly never imagined that their gossip would be preserved and then, after the lapse of near on two hundred years, published for posterity to read. That is just why letters like those we have in the present volume are so very interesting. They afford intimate and realistic glimpses at the domestic life of the time, and through them we can see the literature, the music and the plays of the day from the point of view of the average middle-class reader. They form, as it were, a series of footnotes to social and literary history, and help us to re-establish that sense of perspective which we tend to lose in studying learned text-books or works of criticism.

But the letters collected here by Mr. Bamford have other virtues besides. They are delightfully written and entertaining to read, while they are certainly individual in tone. The characters of both the recipient and the various correspondents stand out clearly from them. Altogether there are one hundred and seventeen letters, covering the years 1765 to 1806; but they are only a very small proportion of a vast correspondence which Mr. Sitwell found stowed away in eleven large trunks in an attic, when he took over his present residence, Weston Hall in Northamptonshire. In his introduction he tells of the days of arduous labour in sorting this correspondence, and promises us other volumes in the near future, while Mrs. Sitwell traces out the history of the Hall from the beginning of the eighteenth century.

The Miss Mary Heber to whom the letters were written (there are none written by her) was what Mr. Sitwell describes as "the ghost of Weston", and belonged to the same family as the renowned Bishop Heber of Calcutta. Her parents were well-known in the district of Weston but were by no means national figures. Typical country gentlefolk of their day, they lived a life of elegance on their estate, visited neighbouring towns occasionally, and paid an annual visit to Bath. The main feature of the picture that emerges from these letters is that of peace, quiet and contentment. The latest family and society gossip is discussed, opinions on recent books are exchanged, and there are occasional references to singers and players; but save for an occasional allusion to the French Revolution, politics never enter into the correspondence. The world here reflected is the serene, self-centred, self-satisfied world of Jane Austen's novels.

Miss Heber appears to have been a lady of cultivated tastes, well educated, something of a Blue-stocking (so far as a lady living for the greater part of her time in the provinces could be), with varied interests and of a sociable nature. Her correspondents were of differing types, though all of the same social class as herself. There was a Mrs. Bland, whose sole interests seem to have been domestic; then there was Lady Banks, who was always full of social gossip — the latest society scandal, the latest play, the last ball or masquerade she attended, or the latest novel that is so much discussed and which one should certainly read if one would pretend to any kind of polite taste in literature. There was also a Mrs. Drake, a cheerful, sociable kind of person, always ready with an anecdote or an amusing story. Listen to the humorous way in which she tells of the Duchess of York's undignified landing at Dover on her return from the Continent.

"She was so dreadfully sick on the passage from Calais to Dover that they were obliged to undress her and put her to bed. When they arrived at the landing place she was so ill that they found it

quite impossible to put on her clothes. A Council was therefore held what to do. At length it was determined to put her in a blanket, but then the doubt was how to bring her on shore. The Duke of York was called: he attempted to carry her, but thought she would slip out of the blanket. At last Sir Sidney Smith undertook the charge, though he was not without fears of her slipping through his fingers. The soldiers were all placed in ranks to welcome Her Royal Highness' arrival, but the doing military honour to a blanket (for no part of the Duchess' person could be seen) they thought would be ludicrous. They therefore avoided the soldiery and brought her through by-ways to the Inn, where fortunately she arrived save."

But Miss Heber's most frequent correspondent seems to have been a Miss Iremonger of Uppark in Sussex, and she reveals herself splendidly in her letters. She is addicted to writing at considerable length, and seems of rather a morbid disposition. She had evidently fallen a victim to that fashionable eighteenth century ailment, "the spleen". In a letter of June 24, 1790 she confesses to "a passion for solitude", and again on October 30, 1804 she writes, that she is suffering from headaches and fits of depression, and concludes, "The disease that I think of all others the most distressing . . . is Ennui!" She delights in dwelling upon calamities, deaths, misfortune and illness, and the state of her own health was worrying her constantly. In July 1798 she writes, "Few persons, I believe, have had more delicate, uncomfortable health than I have had for many years, though I have not been subject to acute, violent disorders, and can truly say that I know not the time when I have been so well as this summer. I can now eat fruits and salads without inconvenience and even drink malt liquor, all of which, even boiled vegetables, I was obliged to abstain from, and am free from all spasms of my limbs. And all this has been, I may assure, gradually effected by constant attention to rules and means and perseverance in medicinal aids." Curiously enough, during the last years of the century, together with this self-concern, went a revolutionary fervour. She read Burke and disagreed with him violently. On June 24, 1790 she expressed her admiration for the newly formed National Assembly of France, while a year later she exulted at the frustration of the attempt of the French Royal Family to flee from the Revolution.

"I hope you rejoice from your heart that the Royals of France are re-taken. I felt a panic for that kingdom at their departure, as I thought Marie Antoinette very capable of sowing furious revenge and of endeavouring to incite the whole world to re-instate her on the throne, though — as she is not quite a Helen — I flattered myself that she might have failed in as general an interest. I almost wonder she has condescended to live through her return. How exasperated

she must be with the King's *sot physionomie* that could not be mistaken, and with his *grossière gourmandaise* that would not be suppressed on such an occasion! I admire the cool serenity and continued order of the whole nation through this trial. If seditious counter-revolutionists were as numerous and powerful as some suppose, would not this have been the moment for their *Eclat*? . . . Have you met with a pamphlet written in English but entitled *Vindicae Gallicae*, by James Mackintosh? I do not know anything of the author, but in him I meet with most of the notions I have all along formed with regard to the French Revolution, very cleverly stated and put together. It really contains my political creed."

One wonders whether Miss Heber shared her friend's revolutionary enthusiasm! Much more could be written of the delightful things in this book, but to be appreciated they must be read in their context. Mr. Bamford's labours have certainly been worth while.

Sheffield.

Frederick T. Wood.

*The Torrington Diaries, Containing the Tours through England and Wales of the Honourable John Byng, Fifth Viscount Torrington, Between the Years 1781 and 1794.* Edited by C. Bruyn Andrews. Vol. III. London, Eyre & Spottiswoode, 1936. 326 pp. 18/- net.

This is the third instalment of an eighteenth century diary, the first two volumes of which were published some little while ago, and the fourth (and final) volume is promised for the near future. The previous two instalments have already been reviewed in this journal, and in the main the present one shows the same characteristics as its predecessors. It records two tours taken by Byng; first that through the Midlands and the North of England (taking in Bedfordshire, Lincolnshire, Nottinghamshire, Warwickshire, Yorkshire, Lancashire and Durham) in 1792, and then one into North Wales in 1793. In the account of the former of these tours we find even more conspicuously than before marks of the inroad being made by the Industrial Revolution, while at the same time Byng has become an even more deeply dyed conservative, who can see nothing but ruin awaiting a country where industry is so rapidly supplanting agriculture and where the position of the old landed aristocracy is being usurped by the rising middle-class industrialist. "I dread Trade", he writes, "and hate its clamour. As a gentleman born, I scowl at their over-advantages. It is in trading towns where rioting and discords begin." And then he lists the towns where all the material for the coming revolution was already to be found: Birmingham, Manchester, Sheffield, Leicester and Liverpool.

It was, of course, the period of the French Revolution, and that may explain, in part at least, Byng's attitude. Certain it is that the idea of a nation-wide upheaval had become an obsession with him. He suspected the army of disaffection, he looked with suspicion on democratic sym-

pathies, and even on philanthropic movements whose objects today would not be considered very outrageous. He even complained that gaols were made too comfortable, so that they encouraged rather than punished crime! His occasional tirades against contemporary "sentimental nonsense" have almost a modern ring about them.

For the new industrial centres he has scarcely a good word to say. Sheffield is a hot-bed of hooliganism and disaffection; Manchester is a "dog hole". From Rochdale he writes on June 24, 1792, "I have read with astonishment a new newspaper called *The Manchester Herald*, fraught with sedition and every species of rebellion. To your tents, O Israel! Tom Paine, the hero, with extracts from his damnable publications. I say prosecute them boldly and let the nation in general be the judge." He visits the Shakespeare country, and again there are complaints, this time about vandalism and the commercialisation of the countryside. Already, apparently, traders and inn-keepers had begun to exploit the reputation of the poet!

Just as shocking to him as democratic sympathies was the spread of nonconformity in religion, with the consequent defections from the established Church; though it is only fair to Byng to say that he blamed the Church herself for a good deal of this and never attempted to palliate the corrupt state into which the Establishment had fallen. From Welwyn, on May 27, 1792, he writes, "Here they are building a new large Meeting House, sad omen of the downfall of the Churches! The Dissenters will soon choose the Parliament; and then look to yourselves, my Lord the Bishop, Mr. Dean, ye fat prelates and ye idle, absent rectors." And again from Moseley on July 1, "Religion and Royalty are on the wane, and must soon be found only in scenery or read of in history, not to be boasted of in this land. Anarchy and irreligion are striving to reign."

Like many another fashionable eighteenth century gentleman, Byng frequently fell a prey to melancholy. "There is no character becomes me more, or is now more correspondent with my disposition", he confesses near the middle of the year 1793, "than that of Jaques in *As You Like It*. I shun society, seek the solitude of retirement and indulge myself in observations (satire, some call it) upon the world." In this frame of mind, like Thales of Dr. Johnson's *London*, he made up his mind to "fly from the hateful noises, hours and stinks of the town", and on Tuesday July 9 set off for a tour of North Wales. His experiences were unfortunate. The countryside appeared to him desolate and barbarous, the inns bad, the roads totally unfit for travelling, the people uncouth, and what he saw in those parts of England through which he had to pass to get to his destination only deepened his depression and confirmed him in his pessimism. "Folly increases; taxes increase; enclosures increase; the wealth and idleness of the clergy increase; and the dissenters likewise increase. Whilst a popular Minister and a victorious King go together things may hold, but come alteration, then comes tumult, without a remnant of sense or conduct to stem the storm." On the whole Byng seems to have been very glad to get back to the "noises, hours and stinks of the town."

But besides all this grumbling and complaining there is another side to the picture. We are afforded illuminating glimpses at the country fairs and customs, at the country inns and the country theatres. We are taken on a tour of the Wedgwood potteries; we go with Byng behind the scenes at the Birmingham theatre to converse after the play with the famous Mrs. Siddons. As we follow our traveller through the countryside we are struck by the large tracts of waste land, which Byng considers should be put under cultivation, so that the rot of industrialism may be checked and England become once again an agricultural country. In short, these pages are a very vivid record of a living personality and an age which is one of the most interesting in the whole of English social history.

Sheffield.

Frederick T. Wood.

---

*From Anne To Victoria.* Essays by Various Hands, edited by Bonamy Dobrée. London, Cassell & Co., 1937. 630 pp. 10/6 net.

This volume contains essays on no less than forty-two outstanding figures from the eighteenth and early nineteenth centuries, drawn from the fields of literature, the theatre, music, religion, politics, philanthropy, the army and the navy. Authors and players decidedly predominate, but the volume, taken as a whole, does give a fairly comprehensive and representative picture of the age, with its diversity of interests and its flair for "life". Each essay is self-contained and independent of the others, yet at the same time the panorama which Mr. Dobrée presents to us has an underlying unity—a unity in diversity. With the pictures of the Duke of Marlborough, of Addison, Steele and Swift, we move in the world of periwigs, of Jacobite intrigues and of bitter religious animosities; with the essays on Byron and the Duke of Wellington we are on the threshold of the Victorian age, when the Industrial Revolution was under way, when great social changes were taking place, and when Queen Anne was regarded as definitely dead, and never to be resuscitated. But the transition was not sudden, and as we read through these short biographies and critical estimates we can follow out the change over some hundred years or more. Sometimes we come upon a figure, like Joseph Priestley, who seems to take us well out of his age and point to the imminence of the coming revolution in thought; but for the most part these writers and artists, philosophers, churchmen and soldiers are firmly rooted in their immediate environment, and scarcely realise the working of the evolutionary process around them and through them.

A detailed examination of all the essays—even those dealing with exclusively literary subjects—cannot possibly be attempted in so short a scope as this. All, naturally, are not of equal value, nor is the treatment the same in every case; but all are worth perusal

and some merit careful study. The contributors have been selected for their conversance with their subject. All write engagingly, some brilliantly, and most devote the few pages at their disposal to the development of a definite thesis or point of view. There is nothing highbrow about them. They are all scholars in their respective fields, but they present their subject with a touch that is non-academic. Mr. Willard Connelly contrasts Addison and Steele as writers and examines their merits and defects as collaborators. Mr. John Hayward develops the thesis that Swift's so-called misanthropy is traceable to frustrated desires combined with certain physical disabilities. Mr. G. D. H. Cole displays Defoe as the pioneer of English journalism and the father of the novel of low life, while George Santayana reveals in Bishop Berkeley a philosopher who failed to make his life square with his thought. As a philosopher he denied the reality of the material, yet as a man of the world he remained as great a materialist as most Churchmen of his day. Mr. W. H. Auden contends that Pope was the natural product of his age and of the circumstances surrounding his life, and Rebecca West proceeds to disillusion us about Mrs. Montagu, declaring that she was, to the end of her days, a poser, a person who never matured intellectually, and that her great popularity and influence were due to her vast wealth rather than to any real genius. In a really brilliant essay, Mr. Bonamy Dobrée discusses Lord Chesterfield as the eighteenth century ideal of the fine gentleman and concludes by describing him as the example *par excellence* of "the perfect humanist". Gerald Heard considers that Joseph Priestley was the most characteristic Natural Philosopher of the age of Reason, while James Laver describes Garrick as "the successful amateur" of the eighteenth century stage.

This brief summary, of course, does not indicate one half of the material that is in the volume, but it gives some idea of the type of work the reader may expect to find there. Not the least interesting experience which results from reading this book is the attempt, which one must inevitably make afterwards, to try and square the impression of the eighteenth century that it presents with the estimate given by text-books of literature. One is apt, for instance, to think of the age of Pope, Johnson and Goldsmith as the age of reason, the age of neo-classicism, the age of uniformity. Yet one of the striking facts about this gallery of portraits is the lack of uniformity and the conspicuousness of individuality. And as for reason, how many of the men and women here presented were wholly reasonable? They may have held a rationalist philosophy, but in most cases it remained an abstraction. So far as actual life was concerned the eighteenth century was probably as inconsistent, as sentimentalised, as practical and as mystical as any other. In his preface Mr. Dobrée

calls it "the century of uneasy romanticism", and that is probably the best description.

This book is full of good reading and sound, level-headed criticism. The writers lay no claim to novelty. They address themselves not to professed students, but to the cultured men and women who are interested in a past age for its own intrinsic worth. To such the book can be unreservedly recommended.

Sheffield.

Frederick T. Wood.

---

J. Lewis May, *John Lane and the Nineties*. London, John Lane, The Bodley Head, 1936. 260 pp. 15/- net

The Bodley Head figured as prominently in the literary world of the late nineteenth and early twentieth centuries as the sign of the Ship did a hundred years earlier, and in a most interesting and enlightening book Mr. J. Lewis May, who was for some years associated with the firm, gives a sketch of its history. As the title suggests, the story of the Bodley Head is the story of its founder, John Lane, for from beginning to end he gave his personal attention to the venture, which he regarded more as a mission than a business, and the house in Vigo Street, with his plate outside, soon came to be looked upon by "aesthetes" as a literary club rather than a publisher's office.

John Lane, then, is the central figure in this book; if he is not always to the fore he is there in the background, the host, the presiding genius around whom are clustered a motley crowd of eccentric young men of letters and artists, all taking themselves very seriously and bent on making their mark in the world. He was a Devonian by birth and first came to London as a rather obscure clerk in the Railway Clearing House, but though his work was irksome to him (one is reminded of Lamb at the South Sea House, and later at the India House), he stuck it manfully for several years, but without achieving promotion. His employers afterwards admitted that though he made a success of publishing, he had not much ability in the "complicated business" of clerking; and perhaps he had not. At all events, the happiest part of these early years seems to have been the "out of office" hours, which he spent around the book-stalls.

His publishing venture, embarked upon in 1889, was a surprise to all his friends, and the first book he brought out was no ordinary one. It was Richard Le Gallienne's *Volumes in Folio*, issued in conjunction with Elkin Mathews, with whom he remained in partnership until 1892. By 1894 over a hundred authors were represented on his list, amongst them Grant Allen, Laurence Binyon, Alice



Meynell, Francis Thompson and Oscar Wilde (all amongst the 'advanced' set of their day), while he was employing people no less eminent than Walter Crane, William Rothenstein and Aubrey Beardsley to illustrate his publications. Later other eminent writers were added: William Watson, John Davidson, Norman Gale, Stephen Phillips and Ernest Dowson, while it was through the Bodley Head translations that both Anatole France and André Maurois became well known in England. A number of interesting sidelights are thrown upon most of these writers, and much more than sidelights upon Aubrey Beardsley and Oscar Wilde, who for several years (until the death of the former and the disgrace of the latter) were at the centre of the set in Vigo Street.

One of the principal publications, that will always be associated with the early days of the Bodley Head, is the short-lived critical review, *The Yellow Book*, intended as a forum for the propagation of the views and doctrines of the new school of writers. Mr. May gives an interesting survey of its contents and scope, and reproduces facsimile plates of a number of illustrations from it. It does not seem particularly startling to us today, but perhaps it was this magazine, together with the affectations and eccentricities, as well as the whisperings about the private lives of some of its contributors, that laid Lane and his firm open to attacks from moralists, puritans and literary critics alike. The best known example is probably the couplet of Canon Ainger,

Give us more of the Godly heart,  
And less of the Bodley Head.

But Ainger was by no means the only one of Lane's assailants. Mr. May makes an illuminating and amusing collection of verses and lampoons like this one.

As for Lane himself, he was a shrewd, discerning man of the world, with a genuine taste for literature and not a small share of pride in his success. All his geese were swans. He himself was no business man — he was never influenced by the desire for big profits — but he was wise enough to entrust the administrative side of the Bodley Head to those who were. Much of the literary world of the nineties revolved around his office in Vigo Street, and it is for the light which it throws upon this clique, many of whose members are rather like curiosities of literary history, that Mr. May's book is chiefly valuable.

Sheffield.

Frederick T. Wood.

---

## SCHULAUFGABEN.

## 1. Velhagen &amp; Klasing

*Sammlung Neusprachlicher Lesebogen.* Englische Reihe.  
Bielefeld und Leipzig 1937.

Nr. 304. *British Folklore in Fiction.* Herausgegeben von K. Arns.  
Pr. M. 0,50.

Nr. 306. *Riders of the Winds.* Herausgegeben von F. Köhler.  
Pr. M. 0,50.

Nr. 310. J. G. McDonald, *Cecil Rhodes.* Herausgegeben und  
bearbeitet von P. Wenzel. Pr. M. 0,40.

Nr. 304. Die Auswahl der sechs Abschnitte ist vortrefflich getroffen. Sie sind den besten englischen Schriftstellern entnommen, wie J. G. Edgar (*Winning the Peacock*), Michael Mac Liam Mhoir (*St. John's Eve*), John Metcalfe (*Funeral March of a Marionette*), Hugh Walpole (*A Christmas Feast in 1737*), Mary Webb (*Torches and Rosemary*) u. a. Alle sind des regsten Interesses unserer jugendlichen Schüler sicher.

Nr. 306. Bei dem vorliegenden Bändchen handelt es sich um sprachlich einfache Erzählungen und Berichte aus der Luftfahrt, die ausgesprochenen Jugendbüchern entnommen sind. Unsere Jugend wird mit größter Anteilnahme die Abenteuer jugendlicher Helden verfolgen, wie sie gleichzeitig damit einen Einblick tun in die englische Fliegerei der Gegenwart mit ihrer kennzeichnenden Einrichtung der "flying clubs".

Die Pioniertaten der ersten Ozeanüberquerung unter deutscher Führung und der ersten Weltfahrt des 'Graf Zeppelin' werden unsere Jugend mit Stolz und Zuversicht erfüllen.

Die Anmerkungen und der gesondert aufgeführte bebilderte Luftfahrt-Wortschatz sind auf eine Anfängerlektüre hin angelegt.

Nr. 310. Cecil Rhodes ist neben Robert Clive und Lord Kitchener der bedeutendste in der Reihe der Männer, die das britische Weltreich aufgebaut haben. Seine Lebensgeschichte zeigt, daß nur strengste Selbstzucht, unermüdlicher Arbeitswille und der unerschütterliche Glaube an eine hohe, ideale Aufgabe zu großen Zielen führt. Mit der Betrachtung des Lebenswerkes von Cecil Rhodes könnte man eine Würdigung des größten deutschen Kolonialpioniers, Karl Peters, verbinden, der an Tatkraft und Unerschrockenheit, sowie an heldenhaftem Führergeist dem Engländer nicht nachsteht.

Wismar i. Meckl.

O. Glöde.

## 2. Lipsius &amp; Tischers

*Französische und Englische Schulbibliothek.* Neue Folge.  
Kurze Lesestoffe. Kiel und Leipzig 1937.

Heft 101. *Little David Copperfield* by Charles Dickens. Bearbeitet von A. Mohrbutter. 49 S. Pr. M. 0,80.

Heft 103. *The English National Character.* Bearbeitet von W. Kröber. 60 S. Pr. M. 0,80.

Heft 105. *Great War Adventures*. Bearbeitet von R. Neumeister. 62 S. Pr. M. 0,80.

Heft 107. *On England's Selfopinion, Policy, Life and Mentality*. Bearbeitet von W. Kröber. 68 S. Pr. M. 0,80.

Heft 109. *The Merchant of Venice* by William Shakespeare. Bearbeitet von A. Mohrbutter. 57 S. Pr. M. 0,80.

In Heft 101 sind die für Dickens charakteristischen Hauptsachen aus *David Copperfield's Youth* zusammengestellt. Daß Dickens auch für die Jugend ein warmes Herz hatte, tritt in keinem seiner Werke mit solcher Eindringlichkeit hervor.

Heft 103. In zwei großen Abschnitten 'A. *Historical Backgrounds*' (S. 1—23) und 'B. *British Character*' (S. 24—45) sind Proben aus den Werken der besten Schriftsteller abgedruckt, wie Macneile Dixon, Esmé Wingfield, G. M. Trevelyan, Cyril E. Robinson, William Ralph Inge, R. N. Bradlay, H. W. Nevinson, Arthur Bryant u. a. Alle Abschnitte bieten der Jugend ein lehrreiches Bild von dem englischen Nationalcharakter. Zu den vielen Veröffentlichungen über den Weltkrieg kommen hier neue interessante Abschnitte hinzu aus bisher der Schule noch nicht zugänglich gemachten Werken.

105. Auch in diesem Heft werden den Schülern neue, bisher noch nicht veröffentlichte Proben aus den Aufzeichnungen von Kriegsteilnehmern geboten, wie *A Submarine in the Dardanelles* (S. 1—9); *Mystery Ships* (S. 9—16); *Tank Warfare* (S. 20—28), *Fighting in the Air* (S. 28—32); *Balloon Strafing* (S. 32—33). Der Reiz der Skizzen liegt besonders darin, daß hier Selbsterlebnisse in meisterhafter Darstellung erzählt werden.

107. *England's Self-opinion* wird in diesem Heft durch Abschnitte aus Standardwerken von Standardschriftstellern geschildert, in acht ebenso lehrreichen wie stilistisch musterhaften Kapiteln, wie *The English Culture* by Arthur Bryant; *The Man who knows* by Philip Gibbs; *The Workpeople* by H. W. Nevinson; *The Wet Bob in Training* by Charles Tennyson; *The Gentleman of to-day* by M. Dixon; *A Controversy on Sports* by Harold Nicolson; *Impressions and Convictions* by Alan Mulgan u. a.

109. Von den Lustspielen Shakespeares ist 'Der Kaufmann von Venedig' ohne Zweifel dasjenige, das dem Geschmack und Verständnis unserer Jugend am meisten entspricht. In dem gekürzten Text sind von besonderem Interesse der Kaufmann Antonio und sein Gegenspieler, der Jude Shylock. Namentlich in unserer Zeit bieten ihre gegensätzlichen Anschauungen reichlich Stoff zu nationalpolitischen Erörterungen.

Wismar i. Meckl.

O. Glöde.

## MISZELLEN.

### NACHSCHRIFT.

1. Nach Abschluß meines Aufsatzes »Das altenglische Verbum Substantivum« (Engl. Stud. 71, 3, S. 321 ff.) erschien F. Mezgers Behandlung von ae. *eart*, *earp* usw. KZ 64 (1937), S. 137 ff. In manchen Einzelheiten berühren sich diese Darlegungen mit den obigen: so hinsichtlich der ursprünglichen »Endung« von *\*izum-* als idg. *-me\*s* (oben § 3 e Absatz 2 = M. 138<sup>10</sup> ff.), hinsichtlich der Beurteilung der 2. Person des Plurals (oben § 3 e Schluß = M. 138<sup>8</sup>), hinsichtlich ae. *sindon* usw. (oben § 7 I Absatz 2, § 11 c = M. 139<sup>10</sup> ff.), hinsichtlich ae. *(e)am* (oben § 7 III g = M. 140<sup>6</sup> ff.), auch hinsichtlich got. *si(j)um* (oben § 3 e Absatz 1 = M. 138<sup>10</sup> ff.). In anderen Punkten erscheint Einspruch angebracht: Gegenüber Mezgers Ansatz *\*ezum* dürfte oben § 3 e Absatz 1 urg. *\*izum* gerechtfertigt sein (ebenso Bonfante aaO. 115 ff.); gegenüber W. Schulzes Gesetz (M. 139<sup>4</sup>) über auslautendes *st* > *s* im Ingwäon. vgl. oben § 3 b Absatz 2; gegenüber der Zurückführung von kent. *send* auf *\*sund(i)* < *\*sind(i)* × 1. Plur. *\*sum* vgl. oben § 11 d 3, 4 über Anlehnung an Opt. *sē* (*sȳ*), zu as. *sundon* auch Holthausen PBB 43<sup>854</sup>; auch die Erklärung von *sint* (dazu oben § 11 b 1) < *\*sindup* (M. 139<sup>12</sup>) nach ws. *bint* < *\*bindip* spricht nicht an. Und wo findet sich *-t* in 2. Sing. »auch sonst« (M. 139 unten), daß es einfach von dort analogisch übernommen werden konnte? Manches andere würde eine Wiederholung des oben Gesagten nötig machen; der Leser möge also selbst vergleichen und urteilen.

Das Kernstück von Mezgers Ausführungen aber erscheint mir völlig unannehmbar. Danach wäre ae. *earp*, *earon* usw. als nur in dieser Sprache belegt nicht an idg. *\*er* (oben § 6) anzuknüpfen, vielmehr die Erklärung eine internergermanische: Zu Plur. *\*ezum*, *\*esup* wäre wegen des ingwäon. Zusammenfalls von 2. und 3. Sing. (vgl. oben!) als Neuerung 2. Sing. *\*er-p/-t* entstanden, das von dem sowohl »der Bedeutung wie der Form nach« nächstliegenden *scal-t/-p* im Vokal umgestaltet worden wäre; dann wäre der *a*-Vokalismus auch in den Plural übertragen worden. Dieser Deutungsvorschlag dürfte doch mehr als »etwas unwahrscheinlich« sein. Vor allem aber

steht die ae. Form nicht isoliert, wenn man nicht mit M. 140f. in unnötiger und unüberzeugender Weise aschw. *aru*, *ar* beiseite räumt.

2. Ebenso wie mir ist M. entgangen die weitausgreifende Abhandlung von G. Bonfante BSL 33 (1932), 111f., die die altertumlichste Flexion des Verb. subst. (vgl. oben § 2) im Lat. erkennt, idg. \**s-ōm*, \**es-s(i)*, \**es-t(i)*, \**s-ōmē|ō-(s)*, \**es-t(h)e*, \**s-ōnt(i)*; die ved. Verteilung Sgl. *ās-*: Pl. *s-* wäre erst jung, \**sénti* erst sekundär, endlich \**ésmi* — wie alle 1. Sing. auf *-mi* — erst eine Neuerung nach 2., 3. Sing. *-si*, *-ti*, deren *-i* selbst jüngerer Ursprungs wäre. Für die Erörterung der germ. Verhältnisse des Sing. würde diese Erschließung keine weiteren Folgen haben, denn die 1. Sing. stellt sich unbedingt zu \**ésmi* und nicht zu \**sōm* und setzt damit also ihrerseits \**essi*, \**esti* voraus. Für die 2. Plur. nimmt B. S. 116 oben ebenfalls sekundäre Entstehung an (vgl. oben § 3e Ende). Anders werden 1., 3. Plur. beurteilt. B. möchte 3. Plur. an. *ero* als direkte Fortsetzung von \**e-s-ont(i)* > \**isunþ* ansehen, ist jedoch selbst S. 116<sup>1</sup> zweifelhaft, ob nicht jüngere Neubildung vorliegt (so oben § 3e Absatz 2); die übrigen germ. Formen stellen sich zu \**sénti*, das an osk.-umbr. *sent* Parallelen hat. Wichtig im Hinblick auf die Erörterungen oben § 3e Absatz 2 ist die Aufstellung S. 114ff., daß an. *erom* nichts anderes sei als Fortsetzung von uridg. \**e-s-omos* zu westidg. (lat., germ., balt.) \**somos* gegenüber ostidg. (griech., ved., arm., alb., slav.) \*(*e*)/*smē*|*os*: Aber im Hinblick auf den jüngeren Charakter der übrigen Formen im Germ. bleibt doch diese Gleichung sehr fragwürdig.

3. Bei der Gelegenheit sei zu § 1a nachgetragen, daß Wissmann KZ 60, 285 zu an. *sannr*, ae. *sōþ*, as., aofrs. *sōth* eine vereinzelte südliche Restform in *sandonti* Rb nachgewiesen und Jacobsohn KZ 57, 68 zu der adjektivischen *īo*-Ableitung zum Neutrum \**snt* »das Seiende« in aind. *satyā-* »wahr« eine interessante Bedeutungsparallele in der Bantusprache des Kirundi aufgezeigt hat: *u-kuri* »Wahrheit« ist substantivierter Infinitiv des Verbums *kuri* »sein« mit dem präfigierten Artikel *u-*. — Durch ein Mißverständnis der Korrektur ist oben S 321 letzte Zeile av. *heiya-* statt richtig *heiṛya-* gedruckt.

4. Soeben (Juni 1937) erscheint ein weiterer Aufsatz von Mezger, *Zur Ineinanderbildung der verschiedenen Wurzeln und Formen im Präsens Indic. des verbum subst. im Wg.* Archiv 171, S. 145ff., der indes für den aufmerksamen Leser des ersten Beitrags wenig Neues enthält. Hier versucht M. vornehmlich, die verschiedensten Formen als Kontaminationen mit dem aus \**sinā(i)* durch Einfluß der ganzlich hypothetischen 1. Plur. \**sum* < \**s-mes* entstandenen \**sund(i)* — wegen as. *sundon* siehe sub 1) —

zu erklären: so S. 146 akt. *sion(i)* usw. (oben § 11 d 1) und aws. *sient* usw. (oben § 11 d 2) aus *sind*  $\times$  *\*sund(i)*, indem  $i + u > iu$  (Tiefton)  $>$  kt. *io*, ws. *ie*; so S. 147 aws. *eom*, dessen Kurzdiphthong nicht feststeht (oben § 7 III d, g), aus *\*im*  $\times$  *\*sund(i)* vor dem *i*-Umlaut; so S. 147 sogar ae. *biom* (oben § 7 III h) aus *\*bim*  $\times$  *\*bum*. Die Entscheidung zwischen diesen und den oben vorgebrachten Vorschlägen darf dem Leser überlassen bleiben. Die 3. Sing. *biþ* wird S. 148 als ae. Neuerwerb, Plur. *biopþ*, *beopþ* als Neubildung zum Stamm *bi-* betrachtet (vgl. oben § 5, bes. d) wegen *biopþ*): Die Geschichte des *v. subst.* im wg. Raum ist gewiß voller Probleme (oben § 7), aber ein urae. Paradigma mit *b*-Formen nur in 1., 2. Sing. entbehrt jeder Rechtfertigung.

Jena, Mai/Juli 1937.

Hermann M. Flasdieck.

#### KLEINE MITTEILUNGEN.

Der Herausgeber dieser Zeitschrift erhielt eine Einladung, während des akademischen Jahres 1937—38 an der University of California at Los Angeles als Gastprofessor Vorlesungen zu halten. Er hat die Einladung angenommen. Alle für die *Englischen Studien* bestimmten Einsendungen sind weiterhin an Dozent Dr. Reinald Hoops in Freiburg i. Br., Glümerstraße 15, zu richten.

## REIM UND STABREIM IM DIENSTE DER NEUENGLISCHEN WORTBILDUNG.

~~~~~

1. Reim und Stabreim sind bisher fast ausschließlich als dichterische oder stilistische Kunstmittel, oder als feste syntaktische Verbindungen (*fair and square, heaven and hell*) behandelt worden. Daß sie auch in der Wortbildung eine bedeutende Rolle spielen, soll die vorliegende Arbeit erweisen<sup>1)</sup>. Freilich kommen für uns nur solche Fälle in Betracht, in denen deutlich eine absichtliche Wortbildung um des Reimes oder Stabreimes willen zu erkennen ist. Zusammensetzungen wie *back track* oder *muster-master*, wo der Reim oder der Stabreim offenbar ganz von selbst, gleichsam zufällig entstanden ist, können wir beiseite lassen. Allerdings ist es mitunter schwierig, Zufall und Absichtlichkeit sicher zu unterscheiden.

2. Die zu besprechenden Reim- und Stabreimbildungen entstammen meist der niederen Sprache der unteren Volksschichten. Die Aufnahme in die Schriftsprache ist in den einzelnen Fällen in sehr verschiedenem Grade erfolgt; hierbei ergeben sich vielfache Abstufungen von derben Ausdrücken, die in gebildeter Gesellschaft durchaus vermieden werden, bis zur Salonfähigkeit. Doch auch wenn diese erreicht worden ist, offenbart sich die niedere Herkunft der Wörter darin, daß sie in der gehobenen feierlichen Sprache, besonders der ernstesten Dichtung, durchaus unüblich sind und fast nur in der Prosa begegnen. Es sind gleichsam sprachliche Parias. Aber wie

---

<sup>1)</sup> Meines Wissens sind die einzigen, die diese Art der Wortbildung, wenn auch nur gestreift haben, Gustav Krüger in seinem Werk »Schwierigkeiten des Englischen«, Teil 3 = Syntax der engl. Sprache, Dresden und Leipzig 1904, im Abschnitt »Der Spieltrieb in der Wortbildung«, S. 642—649, und noch kürzer Philipp Aronstein in seiner »Engl. Stilistik«<sup>2)</sup>, Leipzig und Berlin 1926, S. 24.

auch im wirklichen Leben die unteren Stände meistens mehr Eigenart aufweisen als die oberen Schichten, so entfalten auch jene Reim- und Stabreimbildungen gewöhnlich eine größere Urwüchsigkeit als die vornehmeren Wörter der gebildeten Schriftsprache. Der Spieltrieb der Sprache tobt sich in jenen Schöpfungen in mitunter sehr krausen und wunderlichen Wortbildungen, in drolligem Wortgeklingel, geradezu hemmungslos aus. Die schöpferische Kraft der Sprache macht sich hier in oft ganz überraschender Weise geltend.

### I. Reimbildungen.

3. Unter Reimbildungen verstehe ich zweiteilige Wörter, bei denen beide Bestandteile aufeinander reimen. Die Reimwörter zerfallen nach ihrer Form in zwei Unterarten: in solche mit Verdoppelung einer oder mehrerer Silben, die also gleichsam auf sich selbst reimen (Reimwörter mit Gleichklang): *so(-)so* (Schema aa)<sup>2)</sup>, *girly-girly* (abab), und solche mit verschiedenem Anlaut der Reimsilben (Reimwörter ohne Gleichklang): *titbit* (ab), *willy-nilly* (abcb), *higgledy-piggledy* (abc dbc). Nicht selten werden die beiden Reimsilben durch eine Zwischensilbe getrennt, so (Schema axa:)<sup>3)</sup> *dub-a-dub*, *by and by*; (Schema axb:) *rat-a-tat*, *hob or nob*.

4. Unvollkommene Reimbildungen wie *arsy-versy*, oder Reimwörter mit ein- oder mehrsilbigem, am Reime unbeteiligtem Anhängsel nach einem andern Schema als axa oder axb wie: *cantankerous*, *tantara*, *taratantara*, usw. mögen außer Betracht bleiben.

5. Die einfachsten Reimbildungen gehören zur Kinder- und Ammensprache. Die einschlägigen Wörter sind eigentlich nicht Erfindungen der Kinder selbst, sondern werden ihnen von den Erwachsenen beigebracht, wobei die Lautgestalt dem noch unvollkommenen kindlichen Sprechvermögen angepaßt wird. Die einfachste und wohl auch ursprünglichste Form dieser Wörter entsteht durch Verdoppelung einer aus zwei Lauten, einem Konsonanten und einem Vokal, bestehenden Silbe.

<sup>2)</sup> Der gleiche Buchstabe soll Gleichheit der Silbe andeuten, Verschiedenheit der Buchstaben Verschiedenheit des Silbenanlauts.

<sup>3)</sup> x bedeutet eine am Reim unbeteiligte Silbe.



Beispiele: *mamá* (1555)<sup>4)</sup> oder *mammá* (1579, die volkstümlichere Form), und *papá* (1681) sind, wie schon die Betonung zeigt, Lehnwörter aus dem Franz. Ferner *gee-gee* Pferd (1869), *bye-bye* als Einschläferungswort (1636), auch statt *good-bye* (1709), in letzterem Sinne auch *tata* (1837); *paw-paw* garstig (1796). Aus der Kindersprache dringen solche Wörter auch in die Rede der Erwachsenen. Sie werden in dieser nachgeahmt durch Neubildungen wie *gaga* als Slangausdruck für »blödsinniges Lachen« (1905), *dada* als Bezeichnung einer literarischen Bewegung, die allein auf den Klang Gewicht legte (1920, fz.).

Der Silbenanlaut ist verschieden bei *bow-wow* Hund (vor 1800). Verdoppelung einer aus drei Lauten bestehenden Silbe liegt vor bei *tick-tick* Uhr (1774), || *bonbon* Naschwerk (1818, fz.), *puff-puff* Lokomotive, Eisenbahnzug (1870).

7. Auch zweisilbige Wörter werden verdoppelt: *pretty-pretty* Spielzeug, Tand (1875). Die Kindersprache hat eine Vorliebe für die Verkleinerungswörter auf *-y*, die zu Reimbildungen mit willkürlich gewähltem zweitem Bestandteil erweitert werden: *handy-dandy* = ein Kinderspiel (1585), = in schnellem Wechsel (vor 1529), zu *handy* Händchen; *piggy-waggy* (1862), zu *piggy* Schweinchen, als scherzhaftes Kosewort auch auf schmutzige Kinder angewandt. Einem Ammenliedchen ist entnommen *humpty-dumpty* Buckliger (1785), zu *humpty* Buckel. In der Kindersprache bedeutete + *hoddy-dod* Schnecke; daraus o *hoddy-doddy* Hahnrei (1598), weil dieser wie eine Schnecke Hörner trägt. Vielleicht ist auch die Verwendung von Reimbildungen für Ausdrücke der Zärtlichkeit ursprünglich auf die Kindersprache zurückzuführen, so + *ding-ding* als Liebkosungswort (1564), ebenso humoristisch schott. *crowdy-mowdy* (1500/20), ursprünglich = Milchbrei.

8. Mit der Kindersprache ist durch die Einfachheit ihrer Wortbildung wesensverwandt eine Reihe von Wörtern, die aus den Sprachen der Naturvölker ins Englische eingedrungen

<sup>4)</sup> Die Jahreszahl bedeutet hier und in allen folgenden Fällen den frühesten Beleg des Wortes im NED. Diese Angabe hat freilich nur einen sehr begrenzten Wert; denn in den meisten Fällen sind die betr. Wörter in der Umgangssprache, im Slang oder in den Mundarten gewiß schon längst vorhanden. Die Jahreszahl bezeichnet dann also nur ungefähr die Zeit des Eintritts des Wortes in die Literatursprache

sind. Beispiele: *pow(-)wow* Indianerpriester (vor 1624), || *quina-quina* Chinarinde (1707), mit span. Schreibung von peruan. *kina-kina*, || *tsetse* Tsetsefliege (1849, afrikan.). Einige einschlägige Wörter sind lautmalend, indem sie den Schrei von Tieren oder den Klang von Musikinstrumenten darstellen sollen, so *pinc-pinc* südafrikan. Singvogel (1868), *tom-tom* ostind. Trommel (1693). Eine Sonderstellung nimmt ein: *mumbo-jumbo* Götze, Popanz (1738); *-jumbo* angeblich < afrikan. *nzambi* Gott; der Zusatz *mumbo-* als Reimwort, das als selbstständiges Wort sinnlos ist, gibt dem ganzen Wort den Anstrich des Lächerlichen.

9. Manche Reimbildungen sind Lehnwörter aus andern Kultursprachen. Beispiele: Aus dem Chines.: || *chin-chin* zum Wohl! (1795). Daß sogar das Hebr. den Reim nicht verschmäht, lehrt || *tohu-bohu* Chaos (1619)<sup>5)</sup>. Aus dem Lat. stammen || *toties quoties* wiederholt (1525), || *nolens volens* (1593). Eine scherzhafte pseudolat. Bildung ist *hocus-pocus* (1624), ursprünglich Name eines Taschenspielers, der das Wort als Zauberformel gebrauchte, angeblich Entstellung der lat. Eingangsworte beim Abendmahl *hoc est corpus*? Ferner *holus-bolus* auf einen Schluck (ursprünglich o, 1847), angeblich Latinisierung von *whole bolus* oder < gr. ὅλος βῶλος ganzer Klumpen. Aus dem Franz.: *pallmall* Name eines Ballspiels (1568), *pell-mell* durcheinander (1596), *haha* Einfassungsgraben (1712), *picnic* oder anglisiert *picknick* (1748), || *bon-bon* Naschwerk (1818, ein Wort der Ammensprache), || *cancan* (1848), || *frou-frou* Rauschen (von Kleidern, 1870), *piou-piou* volkstümlicher Spitzname des fz. Soldaten (1900), im austral. Slang *wi-wi* Franzose (1845) < fz. *oui* (als typisch für die fz. Sprache). Aus dem Ital.: *tutti-frutti* (1907); aus dem Portug. oder Span.: *coco*<sup>6)</sup> (vor 1555), *cocoa*<sup>6)</sup> (1744) = Kokos; aus dem Irischen: *hubbub* = Kriegsgeschrei (1555), = Lärm, Verwirrung, Aufruhr (1619), urspr. Kriegsruf der alten Iren.

10. Beispiele für Trennung der beiden Reimsilben durch eine Zwischensilbe (vgl. § 3) nach Schema axa: *dub-a-dub* (Trommelschlag (vor 1553). — Schema axb: *rat-a-tat* Geklapper (1681); *tol-de-rol* = Kehreim eines Liedes,

<sup>5)</sup> Vgl. nhd. *Tohuwabohu*, ferner *Krethi und Plethi*.

<sup>6)</sup> Der Reim innerhalb *coco cocoa* mag auch auf Zufall beruhen.

dann = Ausruf der Fröhlichkeit (1765), ebenso *tra-lira* (1801), *rub-a-dub* (1787) = *dub-a-dub*, *row-de-dow* Radau (1848), *la-di-da* Geck, Stutzer (um 1883, Slang, eigentlich Bezeichnung einer gezierten Sprechweise). Während in den eben angeführten Beispielen die Zwischensilbe kein wirkliches Wort darstellt, werden in anderen Fällen die Reimsilben durch ein wirkliches Wort verbunden. Solche Beispiele stellen einen Übergang vom Einzelbegriff zu einer syntaktischen Verbindung dar, mit Vervollständigung der Reimsilben, besonders wenn diese nicht gleichlautend sind. Beispiele: *by and by* = + eines nach dem andern (1330), = ununterbrochen (1314), = alsbald (1526); *hab or nab* aufs Geratewohl (1542); *so-and-so* = der und der, das und das (1596), dann = armselig (1555/56), vgl. *so(-)so*; *wear and tear* Abnutzung (1666); o *stoop and roop* völlig (1728), daneben auch o *roop and stoop*; *hob or nob* (auch *hob a nob*, *hob and nob*) = zum Wohl! (1756). Aus dem Franz.: *coûte que coûte* (auch irrtümlich: ... *qui coûte*, ... *qu'il coûte*) um jeden Preis (1715), || *vis-à-vis* (1753), *terre à terre* = Art Tanz (1797), = phantasielos (1880), *dos-à-dos* (1837).

11. In Reimwörtern mit Gleichklang sind die Reimsilben einander gleichwertig. Wenn kein Gleichklang vorhanden ist, dann bestehen in bezug auf das Verhältnis der beiden Teile des Reimworts zueinander vier Möglichkeiten:

12. a) Der erste Bestandteil ist der eigentliche Träger der Bedeutung für das ganze Wort; der zweite wird ihm durch den Reim angeglichen, und ist entweder eine willkürliche Erfindung, die als selbständiges Wort überhaupt nicht vorkommt, oder wenn dies doch der Fall ist, paßt die Bedeutung nicht auf das vorliegende Beispiel, so daß der zweite Bestandteil doch als willkürlich gewählt erscheint. Beispiele: *hodge-podge* Mischmasch (1426), Entstellung < *hotch(-)potch* (14...) < fz. *hochepot*, mit Angleichung an den bauerlichen Vornamen *Hodge*; *hey(-)day* heidi! (1526), zu *hey* hei! (der zweite Bestandteil des Wortes hatte mit *day* Tag ursprünglich nichts zu tun, wurde aber schließlich volksetymologisch darauf bezogen); *yaw-haw* gezielte Sprechweise oder Person (1867), zu *yaw* gezielter Ausruf. Über *humdrum* s. § 18.

13. Ferner + *hardy-dardy* tollkühn (vor 1529), zu *hardy* kühn; *hurly-burly* (1539) = *hurly* Wirrwarr; + *Ronster-Doister*

als Name des Titelhelden in Udalls Lustspiel (vor 1553) = + *roister* Prahlhans; *handy-dandy*, s. § 7; o *hurry-burry* Wirrwarr (1791, schott.); *argle-bargle* mit Worten streiten (1823), mit vulgärer Entstellung von *argue* erörtern; *piggy-wiggy*, s. § 7; *rowdy-dowdy* lümmelhaft (1882, Slang), zu *rowdy* Raufbold (vgl. *row-de-dow* § 10); *randy-dandy* (1917) = o *randy* (schott.) grob, Grobian.

14. b) Der erste Bestandteil ist eine bloße Angleichung an den zweiten als den eigentlichen Träger der Bedeutung; für den ersten gilt dann dasselbe, was in Fällen wie *hodge-podge* vom zweiten gesagt wurde (s. § 12). Beispiele: *tow-row* (urspr. o) = Radau (1877), + = betrunken (1709, Slang), zu *row* Lärm; *rum-strum* (1872) = *strum* darauf lostrommeln.

15. o *hiddy-giddy* (1450/70), schott.) und *helter-skelter* (1593) = über Hals und Kopf, zu *giddy* schwindlig, *skelter* eilen, stürmen; *hubble-bubble* = Art Pfeife (zum Rauchen, 1634), = gurgelnder Laut (1740), + = Geschwätz (1720), = Verwirrung (1796), zu *bubble* Blase; + *tory-rory* ungestüm, hochtrabend (1664), zu *roary* lärmend (selten), erst nach 1680 als Scheltwort auf *tory* bezogen; o *hirdum-dirdum* (1724) = o *dirdum* Radau; *munbo-jumbo*, s. § 8; *randem-tandem* Gespann mit drei Pferden hintereinander (um 1805), zu *tandem* Gespann mit zwei Pferden hintereinander; *razzle-dazzle* Besoffenheit (1891, Slang), zu *dazzle* blenden.

16. c) Jeder der beiden Teile des Reimworts kommt auch als selbständiges Wort vor. Bei dieser Art von Reimbildungen ist am ehesten die Möglichkeit eines Zufalls zuzugeben. Absichtlichkeit des Reimes ist desto eher anzunehmen, je stärker seine klangliche Wirkung hervortritt, je mehr dem Wort etwas Spielerisches anhaftet, je mehr es den Eindruck einer scherzhaften Bildung macht, deren Scherzhaftigkeit erst durch den Reim zustande kommt, auch, je weniger die Bedeutung des ganzen Wortes aus der seiner Bestandteile abgeleitet werden kann. Beispiele: + *black(-)jack* = Lederwams (1513, schott.), = Bierkrug (1591), zu *black* schwarz und + *jack* Wams; *hab-nab* aufs Geratewohl (1542), ein etymologisch merkwürdiges Wort, wenn es aus ae. *hæbbe* *he* (ich, we, usw.) *næbbe* *he* (ich, we, usw.) abzuleiten ist. Diese Erklärung gibt guten Sinn, macht aber in-

sofern Schwierigkeiten, als in der Geschichte des Wortes eine sehr große Lücke besteht zwischen dem Verschwinden der Formen frühme. *habbe* < ae. *hæbbe* und dem ersten Auftreten des Wortes im Ne. Wir müssen daher ein langes, gleichsam unterirdisches Vorhandensein des Wortes annehmen, d. h., daß es wohl in der niederen Sprache stets gebräuchlich, aber Jahrhunderte lang nirgends literarisch belegt war<sup>7)</sup>. Ferner *tag-rag* (1609) oder *rag-tag* (1879) = Gesindel, zu *tag* Gesindel und *rag* Lumpen; *tütbit* Leckerbissen (um 1640), ursprünglich *tüd-bit*, zu + *tüd* nett (später angeglichen an *tüt* etwas Kleines) und *bit* Bissen; *clap-trap* Effekthascherei (1727/31), zu *clap* Beifallsklatschen und *trap* Falle; *humstrum* = Klimperkasten (1739), = Geklimper (1882), zu *hum* summen und *strum* (vgl. auch *rum-strum* § 14); *yoho* holla! (1769), zu *yo* ho! und *ho* he!; *big wig* wichtige Persönlichkeit, »großes Tier« (1792), zu *big* groß und *wig* Perücke; *slang-whang* heftig schelten (1829, hauptsächlich V.St.), zu *slang* Slang und *whang* dröhnend schlagen; *Pickwick* (1836), von Dickens gewiß auch des Reimes wegen erfundener Name, zu *pick* picken und *wick* Docht; *rag-bag* = Lumpensack (1861), = Gemengsel (1864), zu *rag* Lumpen und *bag* Sack; *nitwit* Dummkopf (1928), zu *nit* Ei der Laus (auch Schimpfwort) und *wit* Witz. *flagwag* durch Flaggenschwenken Zeichen geben (nur in *flagwagging*, 1887) ist wohl eine unabsichtliche Reimbildung (ein älteres Wort ist *wig-wag*, s. § 72).

17. *willy-nilly* ob man will oder nicht (1608) < *will I nill I*; eigenartig ist die später entwickelte Nebenbedeutung »unentschieden, schwankend« (1883), die durch *skilly-shally* beeinflußt worden ist; daneben *nilly-willy* (1880); über + *tory-rory* s. § 15; *harum-scarum* unbesonnen (1674/91), ein umgangssprachlicher Ausdruck, der volksetymologisch als < *hare 'em scare 'em* gedeutet wird; *fluster-bluster* brausender Wind (als neugebildetes Wort in einem Beleg von 1708, neuer Beleg 1891), zu *fluster* Erregung und *bluster* Brausen; *hurry-scurry* ungestüm (1732), zu *hurry* = *scurry* eilen; *humpty-dumpty* = Buckliger (1785), = Knittelvers (1887, nach dem Ammenliedchen, dem das Wort entstammt), zu *hump* Buckel und

<sup>7)</sup> Vgl. auch *hab or nab* § 10. Eine lautliche Nebenform ist *hob(-)nob* (vgl. auch *hob or nob*, usw., § 10), aber mit veränderter Bedeutung: = einander zutrinken (vor 1763), = vertrauliche Unterredung (1876).

*dumpty* kurz und dick; *rumble-tumble* Rumpelkasten (als Fahrzeug, 1806), zu *rumble* rumpeln und *tumble* taumeln; *loco-foco* (V. St.), ursprünglich = eine sich selbst anzündende Zigarre oder ein solches Streichholz (1839), < *loco-* (als »selbsttätig«, etwa statt *auto-* mißverstanden) und *foco* Feuer (entspricht it. *fuoco* zu lat. *focus* (Herd), dann Spottnamen der radikalen Demokraten in Amerika (1837); *airy-fairy* zart und leicht wie eine Fee (1869), aus Tennysons Gedicht *Lilian*, zu *airy* luftig und *fairy* Fee. Über *roly-poly* s. § 20.

18. In einigen Fällen ist allerdings die Anknüpfung an bestimmte Wörter schwierig, so bei *hugger-mugger* = Heimlichkeit (1529), = Wirrwar (1674); *humdrum* eintönig, langweilig (1553). Es gibt wohl ein Wort + *hugger* Versteck, das aber Verkürzung < *hugger-mugger* sein kann, und o *mugger* Topfwarenhändler paßt in seiner Bedeutung nicht. Ebenso ist es bei *humdrum* zweifelhaft, ob der zweite Bestandteil des Wortes an *drum* Trommel angeknüpft werden kann (vgl. *rumstrum* § 16).

19. d) Keiner der beiden Teile der Reimbildung ergibt selbständig ein Sinnwort. Diese Gruppe ist die eigenartigste. Die Sprache betätigt sich hier am ehesten als freie Schöpferin. Die Freude am bloßen Klang, ein spielerischer Trieb macht sich in diesen Wortbildungen am stärksten geltend, und führt die Sprache über ihren unmittelbaren Zweck als bloßes Verständigungsmittel hinaus ins Gebiet der Kunst, die ihrem innersten Wesen nach zwecklos ist. Die Berührung der Sprache mit der Musik tritt hier am meisten hervor. Bei manchen einschlägigen Wörtern überwiegt der Klang so sehr den Begriff, daß der Sinn des Wortes geradezu Nebensache wird. Bei + *rantum-scantum* z. B. (1600) gibt das NED selbst an, daß der genaue Sinn des Wortes unklar sei.

20. Beispiele: *soho* hallo! (1307), ursprünglich ein anglo-norm. Jagdruf. — *hotch-potch*, s. § 12. — o *tuzzy-muzzzy* = Blumenstrauß (um 1440), = scherzhafte Bezeichnung der weiblichen Scham (1721), = mit zerzausten Haaren (1847/48); *roly-poly* (mit losem Anklang an *roll* rollen und *poll* Kopf) + = Lumpenkerl (1601), + = durcheinander (1605), + = nichtig, wertlos (1679), in heutigem Sinn = Art gerollter Pudding (1848), = rundlich (1820); *highy-tighty* (I), *hoity-toity* (II)

= ach was! (I 1747, II 1695), = anmaßend (I 1848, II 1690), = ausgelassenes Mädchen (o II 1719); o *coddy-moddy* schwarzköpfige Möwe (1676); *hurdy-gurdy* Klimperkasten (1749); *hanky-panky* Gaukelei, Schwindel (1841, Slang); *lardy-dardy* stutzerhaft (1861, vgl. *la-di-da* § 10); *piggly-wiggly* Art amerikan. Krämladen (1928). Über *hugger-mugger* s. § 18, *randan* und o *rantan* Anm. 8.

21. Das Wohlgefallen am Reime verbindet sich oft mit dem Streben, durch den Klang eine komische Wirkung zu erzielen. Je länger die Reimwörter sind, desto deutlicher ist diese Absicht zu erkennen. Beispiele: *higgledy-piggledy* durcheinander (1598); *mininy-piminy* (1815) und *nininy-piminy* (1801) = zimmerlich<sup>8)</sup>.

22. Viele Reimwörter sind lautmalende Nachahmungen von Tierlauten oder andern Geräuschen, so *bow-wow* Hundegebell (1610), *cuckoo* Kuckuck (um 1240), *hoopoe* Wiedehopf (1668), auch durch lat. *upupa* (ebenfalls lautmalend) beeinflusst; *pinc-pinc* afrikan. Singvogel (1868), *chack-chack* Wacholderdrossel (1906).

23. Den Klang einer Geige deutet an: *diddle-diddle* (1523); eines Saiteninstruments: *fum-fum* (1656), + *strum-strum* (1696); einer Glocke: *tan-tan* (1653, fz.), *ding-a-ling* (1894); einer Trommel: *dub-a-dub*, *rub-a-dub*, *row-dow-dow* (1814), *tom-tom* (vgl. auch *rum-strum* § 14); *tan-tan* kann sich auch auf eine Kesselpauke beziehen. Den Knall eines Maschinengewehres stellt *pom-pom* (1899) dar. Ferner gehören hierher *charivari* (1733, fz.) und o *shallal* (1864) = Katzenmusik, *hurdy-gurdy* Klimperkasten, *pip-pip* Hupen des Motorrades (1905).

24. Lachen in seinen verschiedenen Abarten wird ausgedrückt durch *ha ha* (schon ae.), *haw-haw* laut lachen (1834), *yaw-haw* roh lachen (1836), *tehee* kichern (um 1386). *gaga* als Slangwort bedeutet das Lachen eines Blödsinnigen.

<sup>8)</sup> Vielleicht ist bei den Reimbildungen ohne Gleichklang noch eine fünfte Gruppe festzustellen, wenn nämlich der Reim erst durch Entstellung eines Wortes entstanden ist, dessen Bestandteile nicht aufeinander reimen. Beispiel: *randan* = Radau (um 1710), = schelten (1764) ist nach dem NED vielleicht Entstellung < *random*. Doch ist diese Erklärung unsicher. Vgl. auch *ran-tan* (auch Slang) = lärmend (1630), = Zechgelage (1853) und nhd. *Randal*, *randalieren*; ferner *randem-tandem* § 15 (*randem* < *random*?)

25. Andere Geräusche werden angedeutet durch *helter-skelter* eigentlich: Dröhnen durch schnelle Bewegung vieler Füße (1593), ähnlich *clop-clop* (1903); *rat-a-tat* (1681), *rat-tat* (1774) = Geklapper, Klopfen; *teuf-teuf* (1902, fz.) oder angliert *tuff-tuff* = Lärm des Motors. Lautmalereien sind auch *tick-tick*, *puff-puff* (§ 6), || *frou-frou* (§ 9), *row-de-dow*, *la-di-da* (§ 10), *hubble-bubble* (§ 15). Bei *murmur* geht die Lautmalerei schon auf die Quellsprache zurück: als Hauptwort < fz. *murmure*, aber nach Zusammenfall mit lat. *murmur* auch von diesem beeinflusst = Gemurmel (um 1400) + = murren (1381); als Zeitwort < fz. *murmurer* < lat. *murmurāre* = murmeln (um 1386), o + = murren (1478, schott.).

26. Bei den lautmalenden Wörtern decken sich Laut und Begriff. Die Reimbildungen greifen aber auch oft über die bloße Klangnachahmung hinaus ins Gebiet des rein Begrifflichen, das unabhängig von der sonstigen Lautform des Wortes allein durch den Reim ausgedrückt werden soll. Bei der einfachsten Art solcher Bildungen wird durch die Verdoppelung eines einfachen Wortes eine Wiederholung der dargestellten Handlung angedeutet, bei Geräuschen also ein wiederholtes oder verlängertes Geräusch. Beispiele: *jog-jog* fortgesetztes Rütteln (um 1780), *lap-lap* wiederholtes Anschlagen der Wellen ans Ufer (1834), *tap-tap* (1837) und *throb-throb* (1929) mehrfaches Klopfen, *clack-clack* Geklapper (um 1870), *clop-clop* Getrappel, Getrappel. Auch *tick-tick*, *puff-puff*, *teuf-teuf*, *tuff-tuff* gehören hierher.

27. Auch die Verlängerung einer zweiteiligen lautmalenden Reimbildung durch eine oder mehrere weitere Reimsilben dient dazu, die Verstärkung oder Verlängerung eines Geräusches zu bezeichnen: *rat-tat-tat-tat* (1779) bedeutet andauerndes starkes Klopfen an der Tür, *row-dow-dow* einen Trommelwirbel.

28. Die Verdoppelung eines Wortes kann auch sonst eine begriffliche Verstärkung bezeichnen: *pooh-pooh* pah! (1798) ist nachdrücklicher als das einfache *pooh*; *fie-fie* bedeutet in scherzhaftem Gebrauch »unanständig« (1812), neben bloßem *fie* pfui!; *hush-hush* neben *hush* pst! hat in neuester Zeit die besondere Bedeutung angenommen: »politischer Plan, dessen Einzelheiten oder gar dessen Vorhandensein unbekannt bleiben sollen« (1919).



29. Die Verstärkung eines Begriffs berührt sich leicht mit dem Begriff der Übertreibung: *girly-girly* bedeutet »mädchenhaft auf übertriebene oder gezierte Weise« (1891), *pretty-pretty* übertrieben zierlich (1897).

30. Vereinzelt wird durch Wiederholung des gleichen Wortes eine Reihenfolge ausgedrückt, so bei *by and by* nacheinander (1330), wo der Begriff der Reihenfolge allerdings schon im einfachen *by* steckt (vgl. *one by one*), durch *by and by* also eigentlich auch wieder nur verstärkt wird.

31. Wiederholung in einer Reihenfolge führt oft zur Eintönigkeit: *tum-tum* bedeutet »einförmige Melodie« (1859), *bum-bum* eintönige Musik (1878). Der Begriff der Eintönigkeit erstreckt sich auch auf Reimwörter mit verschiedenem Anlaut ihrer Bestandteile: *humpty-dumpty* kann, von dem Ammenliedchen ausgehend, aus dem das Wort stammt, auch bedeuten »klappernder Rhythmus« (1887). In *humdrum* erweitert sich noch der Begriff der Eintönigkeit: aus »Fehlen von Abwechslung, Eintönigkeit« (1727) entwickeln sich die Bedeutungen »langweilig« (1553), »langweiliger Mensch« (1598).

32. *handy-dandy* als Name eines Kinderspiels bedeutet als Adv. auch: »in schnellem Wechsel« (vor 1529); vielleicht soll der Begriff des Wechsels auch durch den Wechsel des konsonantischen Anlauts *h-d* angedeutet werden.

33. Wir haben schon mehrfach gesehen, daß den Reimbildungen oft ein scherzhafter Nebensinn anhaftet. Dies Scherzhafte tritt in sehr verschiedenen Schattierungen auf von fröhlichem Ausruf und harmlosem Spaß über mehr oder weniger gutmütigen Spott bis zu Hohn und Geringschätzung. Ausgangspunkt für alle diese Bedeutungen ist der spielerische Charakter der einschlägigen Wörter. Das Scherzhafte braucht durchaus nicht in den einzelnen, das betr. Wort bildenden Bestandteilen an sich zu stecken, stellt sich aber ohne weiteres ein durch deren Reimbindung.

34. Als Ausruf der Fröhlichkeit haben wir *tol-de-rol* und *tra-lira* schon kennen gelernt; dieselbe Stimmung drückt auch *tra-la-la* (1823) aus; vgl. auch *hey(-)day* heidi! § 12.

35. Das Spiel schließt den Ernst aus; daher wird durch die Reimbildung sogar lobende Anerkennung zum Spott: + *Hogen Mogen* ist volkstümliche Entstellung von ndl. *Hoogmogendheiden* und ursprünglich ein Titel der Generalstaaten

(um 1645); als Reimwort wird es Spottname für die Niederländer überhaupt (1672), und in übertragenem Sinne für hochgestellte Persönlichkeiten, oder solche, die sich selbst eine derartige Stellung anmaßen (1638). Den gleichen Begriff drückt auch aus *big wig*, ein kulturgeschichtlich bemerkenswertes Wort, weil es noch in eine Zeit zurückweist, in der eine große Perücke auf hohen Rang schließen ließ. Auch das Slangwort der V. St. *crackajack*, das etwas besonders Glänzendes oder einen besonders hervorragenden Menschen bezeichnet (1897), erhält durch die Reimbildung einen Unterton von leisem Spott. *mumbo-jumbo* entwickelt aus seiner ursprünglichen Bedeutung »fratzenhafter Götze« den übertragenen Sinn: »Gegenstand einer stumpfsinnigen Verehrung« (1847).

36. Die scherzende Form mildert aber andererseits die Schroffheit reinen Tadels. Eine milde Art von Geringschätzung steckt in *so(-)so* mittelmäßig (1542, vgl. nhd. *soso*), *so-and-so* (1655/56) und *lala* (1800) = armselig (vgl. nhd. *soso lala*); *demi-semi* bedeutet eine Geringschätzung verdienende Halbheit (1805), + *roly-poly* nichtig, wertlos (1679).

37. *pretty-pretty* kann auch »Tand« bedeuten (1875); die gleiche Bedeutung hat *fal-lal* (vor 1706), das auch im Sinne von »geziert« (+ 1748), »Geziertheit« (o 1879) vorkommt. Der Begriff der Geziertheit ist auch enthalten in *mimny-pimny* und *niminy-piminy* = zimperlich, *la-di-da* Stutzer, *lardy-dardy* stutzerhaft, *yaw-haw* gezielte Sprechweise. Über *girly-girly* und *pretty-pretty* s. § 29.

38. *namby-pamby* = einfältiges sentimentales Geschwätz (1726), = süßlich (1745), ist phantastische Umbildung des Namens des Dichters Ambrose Philips (+ 1749), dessen Schäferdichtung von Carey und Pope verspottet wurde; *love-dovey* als Kosewort = Täubchen (1819) wird auch im Sinne von »schwächlich sentimental« gebraucht (1886). Über + *hubble-bubble* Geschwätz s. § 15.

39. Der komische Nebensinn ergibt sich ganz von selbst, wenn Erwachsene ein Wort der Kindersprache gebrauchen, so *bow-wow* Hund, *ta-ta* als Abschiedswort.

40. Manche Reimwörter sind euphemistische Umschreibungen, so *fie-fie* oder *hootchy-kootchy* (1899) = unanständig, letzteres Wort ursprünglich = (unanständiger) Tanz;

vgl. auch *paw-paw* garstig. o *tuzzy-muzzy* ist scherzhafte Slangbezeichnung der weiblichen Scham.

41. Zu den zahlreichen Ausdrücken für »Dummkopf« gehören Reimwörter wie *cuckoo* (1581), o *hoddy-doddy* (eigentlich = Hahnrei), *nitwit*. *humdrum* bedeutet auch »langweiliger Mensch« (1598), das Slangwort *googoo* »närrisch verliebt« (1906).

42. Viele Reimbildungen sind Schimpfwörter, so *tag-rag* und *rag-tag* = Gesindel. *Tartar* als Schimpfwort = Landstreicher (1598), = Wüterich, Böse Sieben (1663), beruht auf *Tatar* Tatar, wurde aber an lat. *Tartarus* Unterwelt angeknüpft (der so entstandene Reim mag an der herabsetzenden Bedeutung des Wortes mitgewirkt haben). + *roly-poly* konnte auch »Lumpenkerl« bedeuten (1601), *rowdy-dowdy* lümmelhaft.

43. Slangausdrücke für »Betrug, Schwindel« sind *hanky-panky* und *hokey-pokey* (1847/48), vgl. auch *hocus-pocus*.

44. Der Begriff »Prahlhans« wurde bezeichnet durch + *Roister-Doister*.

45. *flubdub* ist ein Ausdruck der V. St. für »Bombast« (1888); + *tory-rory* konnte auch »hochtrabend« bedeuten.

46. Besonders zahlreich sind Reimwörter als Ausdruck für »überstürzte Eile, Unordnung, Wirrwarr, Durcheinander, Aufruhr, Lärm«. Beispiele: *helter-skelter*, o *hiddy-giddy* (schott.), *higgledy-piggledy*, o *hirdum-dirdum*, *hubble-bubble* (1796), *hubbub* (1619), *hugger-mugger* (1674), *hurly-burly*, o *hurry-burry* (schott.), *hurry-scurry* (1754), *pell-mell*, *randan* (um 1710), +? *rantum-scantum*, + *roly-poly* (1605), *row-de dow*, || *tohu-bohu*, *tow-row* (1877), dazu als Eigenschaftswörter: *harum-scarum*, *hurry-scurry* (1732), o *ram-stam* (1786), *ran-tan* (1630), o *rory-tory* (1893) + *tory-rory* (1664).

47. Der Begriff »Unordnung« erscheint verengt in o *tuzzy-muzzy* = mit zerzausten Haaren (1847/48).

48. o *ran-tan* kann auch »Zechgelage« bedeuten (1853); dazu vgl. *hob-nob* einander zutrinken (Anm. S. 167). Damit hängen begrifflich zusammen die Slangausdrücke *razzle-dazzle* Besoffenheit, + *tow-row* betrunken (1709).

49. Mit dem Begriff »Wirrwarr« berührt sich auch »Gemengsel, Mischmasch«. Beispiele. *hodge-podge*, *hotch-potch*, *rag-bag* (1864), eigentlich = Lumpensack.

50. »Wortstreit, Schelten« wird ausgedrückt durch *argle-bargle*, + *randan* als Zeitwort (1764), *slangwhang*.

51. Minderwertige Musik deuten an: *humstrum*, *hurdy-gurdy*, *rum-strum*.

52. Ein Ausdruck für »Versteck, Heimlichkeit« ist *hugger-nugger*.

53. Ungeduldige Abweisung bezeichnen *highly-tighty* (1747) und *hoity-toity* (1695) = ach was!

54. Der Begriff des Schwankens wird eher durch Stabreimbildungen ausgedrückt. Unter dem Einfluß einer solchen steht das Reimwort *willy-nilly* in der nicht ursprünglichen Bedeutung »unentschieden« (1883, s. § 17).

55. Vgl. ferner *terre-à-terre* phantasielos und *wear and tear* Abnutzung § 10, *randy-dandy* grob, Grobian § 13, *claptrap* Effekthascherei § 16, *rumble-tumble* Rumpelkasten § 17, *highly-tighty* (1848) und *hoity-toity* (1690) = anmaßend § 20. Gemeinsam ist allen diesen Wörtern der Nebensinn von irgend etwas Minderwertigem.

56. Der Vulgärsprache gehören auch jetzt noch an: *argle-bargle*; *higry-pigry* (1773) und *huckery-pickery* (1816) als Entstellung von || *hier a picra* ein Abführmittel. Über o *cagmag* s. § 59.

57. Aus dem Schottischen und den nördlichen Mundarten entstammen *hirdum-dirdum*, *pallall* Hupfspiel (1808/18), *ram-stam*, *ranty-tanty* Unkraut (1725), *roop and stoop*, *stoop and roop*.

58. Dem Schottischen allein sind eigentümlich: + *black(-)* *jack* Lederwams (1513), *crowdy-mowdy*, *hiddy-giddy*, *hurry-burry*, + *murmur* murren (1478).

59. Sonstige mundartliche Ausdrücke sind: *cagmag*, in der Vulgärsprache einiger mittleren Grafschaften ursprünglich = zähe alte Gans (1771), dann = ungesunde Nahrung, Abfall (1864), *fal-lal* Geziertheit, *hob-job* stumpfsinnige Arbeit (auch Slang), *hoddy-doddy*, *hoity-toity* ausgelassenes Mädchen, *ran-tan* (auch Slang), *rory-tory* schreiend in der Farbe (1874), = lärmend (1893), *shallal*, *tuzzy-muzzy*. Die ursprünglich mundartlichen Wörter *holus-bolus* und *tow-row* sind auch in die Schriftsprache eingedrungen.

60. Aus dem amerikan. Slang stammen *crackajack*, *flubdub*, *lulu* etwas Außerordentliches (1894), *slangwhang*; *hoodoo* Zauberglaube (1885) ist die amerikan. Entsprechung

für das gleichbedeutende *voodoo* (1880, afrikan.) Über *loco-foco* s. § 17, *piggly-wiggly* § 20.

61. Zum englischen Slang gehören *gaga*, *googoo*, *hanky-panky*, *hob-job*, *hokey-pokey* = *hocus-pocus*, *la-di-da*, *paw-paw*, *pip-pip* (ursprünglich lautmalend = Geräusch der Hupe), dann im Slang = *good-bye* (1920), *ran-tan*, *razzle-dazzle*, *rowdy-dowdy*, *toto* Laus (1929, Kriegsslang < Fz.), + *tow-row* betrunken, *wi-wi* Franzose (austral. Slang).

62. Das Wohlgefallen an der durch den Reim erzielten Klangwirkung führt wohl in allen Sprachen zu Reimbildungen, auch in solchen, bei denen der Reim als metrisches Kunstmittel keine Rolle spielt, wie wir das bei den Sprachen von Naturvölkern und beim Hebr. gesehen haben. Besonders reich an Reimwörtern ist auch unser Deutsch; ich brauche nur zu erinnern an: *hihi!*, *husch-husch!*, *Mama*, *Papa*, *Popo*, *Tamtam*, *trara!* — *Hokuspokus*, *Kuddelmuddel!* *holter-di-polter!*

63. Auch in den älteren Sprachstufen des German., zu einer Zeit, als in der Dichtung noch der Stabreim vorherrschte und der Reim noch nicht üblich war, kommen gelegentlich Reimbildungen vor. So in der ags. Übersetzung der Metra des Boethius (26, 42): *cyne-cyn*, in der von H. Sweet herausgegebenen ags. Übersetzung der Cura Pastoralis des Papstes Gregors des Großen<sup>9)</sup>: *hider and tider*. Doch sind das wohl nur Zufallsbildungen, die ohne besondere Absicht, einen Reim zu bilden, entstanden sind.

## II. Stabreimbildungen.

64. Während bei den Reimwörtern ohne Gleichklang nur der konsonantische Anlaut der am Reim beteiligten Bestandteile verschieden ist, bedeutet der Ausdruck »Stabreimbildungen« zweiteilige Wörter, deren Teile nur im Vokal voneinander abweichen, also durch einen Stabreim miteinander verbunden sind. Man könnte statt von »Stabreim« hier ebenso gut von »Ablaut« reden. Der Ablaut wird aber in der Wortbildung auch anderweitig verwendet (vgl. nhd. *Bote* zu *bieten*); der Ausdruck »Ablautbildung« wäre also mehrdeutig. Daher ziehe ich den Ausdruck »Stabreimbildung« vor. Allerdings muß betont werden,

<sup>9)</sup> EETS. 45. 50 (1871/72), S. 59, 5.

*mish-mash* Mischmasch (um 1450), zu *mash* Gemisch (Entlehnung aus dem Deutschen ist unwahrscheinlich, da das deutsche Wort erst im 17. Jh. in Gebrauch kam); *flip-flap* = etwas schlapp Hängendes (1529), = klipp-klapp! klatsch! (1583), = Quacksalber (vor 1676, Slang), zu *flap* schlapp herabhängen; *flim-flam* = alberner Spaß (um 1538), = Unsinn (1546), wohl zu *flam*, das allerdings erst später belegt ist, + = Laune (vor 1625), = Trick, Betrug (1632) (das NED hält auch einen Zusammenhang mit an. *flim* Schmahschrift für möglich); *rip-rap* + = starker Schlag (um 1580), = Schotterung (1847, V. St.), zu *rap* Klaps; o *kim-kam* krumm, verkehrt, ungeschickt (1582), zu + *kam* krumm, schief; *clish-clash* = klirrendes Geräusch (1597), o = Geschwätz (1807, schott.), zu *clash* klirren; *knick-knack* + = Kniff (1618), = Tand (vor 1682), zu *knack* Kniff; *slip-slap* + = Pantoffel (1669), = Schlappen (von Pantoffeln, 1890), zu *slap* schlappen; *nick-nack* (vor 1692), Nebenform von *knick-knack*; *wish-wash* dünnes fades Getränk (1786), zu *wash* waschen; *pish-pash* Brühe aus Reis und Fleisch (1834, anglo-ind. Ammensprache), zu o *pash* Gemengsel; *shickshack* vulgärer Spottname der Nonkonformisten (1847), zu o *shack* Vagabund (auch V. St., *shick* wohl euphemistisch für *shit*); *scrip-scrap* (1894) = *scrap* Schnipsel; *bing-bang* (1914) = *bang* knallen.

70. *pit-a-pat* (1676) neben *pit-pat* (1522) = Klopfen (des Herzens), zu ? *pat* streicheln.

71. *tittle-tattle* (vor 1529) = *tattle*, o *trittle-trattles* (1563) = o *trattle* (schott.), beides in der Bedeutung »Geschwätz«; o *fible-fable* Unsinn (1581), zu *fable* Unsinn (*fib* Flunkerei ist vielleicht Verkürzung von o *fible-fable*); *rattle-rattle* (selten = Rassel (1583), = Gerassel (1837), zu *rattle* Rassel; o *driggle-draggle* Schlumpe (1588), zu *draggle* beschmutzen; o *widdle-waddle* (1660) = *waddle* watscheln; *wishy-washy* = schwächlich, armselig (vor 1693), = fade (von Getränken, 1791, vgl. *wish-wash* § 69), zu *washy* fade; *shilly-shally* schwanken, unentschlossen sein (1700) < *shill I shall I?* statt *shall I shall I?*<sup>10)</sup>; *dilly-dally* (1741) = *dally* tändeln, zögern; o *bingle-bangle* unentschlossen (1825), zu *bangle* baumeln.

<sup>10)</sup> Der Übergang von *shall I* > *shill I* als erster Bestandteil von *shilly-shally*, das dadurch erst zu einer Stabreimbildung wird, ist ein be-

72. c. Beide Bestandteile des Stabreimworts mit dem Wechsel *i-a* kommen auch als selbständige Wörter vor. Beispiele: *riff-raff* Gesindel (vor 1470), o = Schund (1526)), zu + *riff*, das allerdings nur in den Verbindungen *riff and raff* = insgesamt, *riff nor raff* = gar nichts vorkommt, und o *raff* Schund; über *flim-flam* s. § 69; *wig-wag* Signal durch Flaggenschwenken (1582), zu *wig* und *wag*, beides = schütteln, wackeln (vgl. auch *flagwag* § 16); *snip-snap* Schneiden mit der Schere (1597), zu *snip* schnippen und *snap* schnappen (dazu o *snipper-snapper* junger Laffe); o *tig-tag* feilschen (1643, schott.), zu *tig* berühren und *tag* anhaften; o *kit-cat* Art Spiel (1664)<sup>11)</sup>, zu *kit* statt *kitten* Kätzchen und *cat* Katze; *ting-tang* Geklingel (1680), zu *ting* = *tang* klingeln; *chit-chat* Geplauder (1710), zu *chit* zirpen und *chat* schwatzen; *clink-clank* Klirren (vor 1790, daneben o *clink-to-clank* 1888), = *clink* und *clank* klirren. Über *shick-shack* s. § 69.

73. *clip-a-clap* (1863) neben *clip-clap* (1884) = Klappern, zu + *clip* beschneiden und *clap* klappern; o *clink-to-clank*, s. § 72.

74. o *dibble-dabble* = Plätschern, auch = Schund, = Radau (um 1550), zu *dibble* und *dabble* = plätschern; + *twittle-twattle* Geschwätz (1556), zu + *twittle* und o *twattle* = schwatzen (offenbar Nebenform von *tittle-tattle*, s. § 71); o *crinkle-crankle* Zickzack (1598), zu = *crinkle* = *crankle* sich krümmen; o *cringle-crangle* krumm, gewunden, zu o *cringle* Krümmung und + *crangle* sich krümmen; *crinkum-crankum* euphemistisch = Lustseuche (1670), = etwas Verwicktes (1761), zu + *crinkum* und + *crankum* = Lustseuche (Slang); *higgle-haggle* (1839/41) = *higgle* und *haggle* feilschen.

75. + *pribbles* and *prabbles* Geschwätz (1598), zu *pribble* und *prabble* = Gezänk.

76. d) Beide Bestandteile des Stabreimworts mit dem Wechsel *i-a* kommen einzeln als selbständige Wörter nicht vor. Beispiele: über *giff-gaff*

sonders anschauliches Beispiel für die starke Analogiewirkung dieser ganzen Wortgruppe mit dem Wechsel *i-a*.

<sup>11)</sup> *kit-cat* ist auch der Name eines politischen Klubs in London (1705), < *Kit* = *Christopher* und *Cat* oder *Catling*, Name des Gastwirts, in dessen Haus der Klub zuerst zusammenkam.

s. § 67; *tick-tack* = Ticken der Uhr (1549)<sup>12)</sup>, = Brettspiel (1558), Umformung von fz. > ne. *tric-trac*, anglisiert auch *trick-track* (1653, nach dem Geklapper der zum Spiele gehörenden Steine benannt); *nick-nack* Tand (vor 1692), Nebenform von *knick-knack*, s. § 69; *zigzag* Zickzack (1712) < fz. ~; o *niff-naff* tändeln (1728); *chiff-chaff* Weidenzeisig (um 1780); *zic-zac* ägypt. Regenfleiser (1844).

77. *tit for tat* Wurst wider Wurst (1556, entstellt < *tip for tap*, 17. Jh.); || *bric-à-brac* Nippsachen (1862) < fz. ~.

78. o *hirrie-harrie* hussa! Tumult (um 1520, schott.); o *snipper-snapper* junger Laffe (um 1590, zu *snip-snap*, s. § 72); *niffy-naffy* zimperlich (1796), zu *niff-naff*, s. § 76.

79. o *flipper-de-flapper* lärmende Geschäftigkeit (1640), vgl. *flip-flap* § 69.

80. Man könnte, wie schon angedeutet wurde, in diesem so häufigen Wechsel *i-a* auch einen Ablaut erblicken, und zwar den Ablaut der III. starken Konjugation in den german. Sprachen (ne. *sing sang*, nhd. *binden band*). Scheinbar widerspricht dem der Umstand, daß der gleiche Vokalwechsel auch im Franz. vorkommt, z. B. *bric-à-brac*, *cric crac*, *rif et raf*, *tric-trac*, *zigzag*. Diese Ablautsformen mit dem Wechsel *i-a* sind auch sonst in den roman. Sprachen nichts Ungewöhnliches. Diez<sup>13)</sup> führt folgende Beispiele an: ital. *tric-trac* Kinderklapper, *tiffe taffe* Schläge, *ninna nanna* Wiegenlied; span. *niqui-naque* armselige Sache, *rife-rafe* Streit, Geraufe, *tripi-trape* Gerümpel, Verwirrung, *ninni-nanna* leeres Geplauder; katal. *cric-crac* Zertreten von Nußschalen; aus fz. Mundarten: *din-dan* Glockenklänge, *flic-flac*, *fric-frac*, *pif-paf*, *tic et tac* Schläge. Die wortbildende Kraft des Ablauts schafft mitunter im Roman. auch neue Wörter, wobei ein Wort mit dem Stammvokal *a* den Ausgangspunkt darstellt und ein neues Wort mit dem Stammvokal *i* daraus gebildet wird. So ital. *bimbo* neben *bambo* Kind, span. *chitlar* zu *chatlar* plaudern, fz. vielleicht *cliquer* zu *claquer* klatschen.

<sup>12)</sup> Vgl. auch *tick-tick* § 25. Hierdurch soll wohl eher die Gleichmäßigkeit des Klages betont werden, während *tick-tack* eher das durch eine Pendelbewegung entstandene Geräusch andeutet.

<sup>13)</sup> Friedr. Diez, Geminatio und Ablaut im Roman. In: Zeitschrift f. d. Wiss. der Sprache, Bd. 3/4 (1851), S. 404 ff.



81. Die Frage, wie diese roman. Ablautsformen zu erklären seien, hat schon den Altmeister Diez beschäftigt. Manche sind nach ihm von den Romanen selbst geschaffene Lautmalereien; in andern erblickt er Entlehnungen aus dem Deutschen, so in fz. *clin-clan* (nhd. *kling-klang*), *pif-paf*, *zig-zag*, *misc-masc*. Die angeführten Beispiele sind, wie er betont, ein besonders bemerkenswerter Fall von Beeinflussung der roman. Sprachen durch das Germanische. Dieser Einfluß gilt nach Diez aber nur für den Wechsel *i-a*; daneben gibt es im Roman. noch andere Arten des Vokalwechsels, die unabhängig vom German., rein roman. Ursprungs sind.

82. Im Deutschen sind Beispiele für den Wechsel *i-a* ebenso zahlreich wie im Engl. Es sei erinnert an *klipp-klapp*, *Kribbel-Krabbel*, *Krimskrams*, *lirum-larum*, *Mischmasch*, *Schnickschnack*, *Singsang*, *ticktack*, *Tingeltangel*, *Wirrwarr*, *Zicksack*.

83. Zu der vollständigen Ablautsreihe der III. Konjugation gehört im German. als dritter Vokal neben *i* und *a* noch ein *u* (ne. *sing sang sung*, nhd. *binden band gebunden*). Dazu passen im Deutschen Lautreihen wie *bim-bam-bum*, *piff-paff-puff*. In einem zu Freiburg gesungenen Kinderliedchen heißt es:

»ri-ra-rutsch —,  
wir fahren in der Kutsch!«

84. Entsprechende engl. Beispiele fehlen. Nur ungefähr paßt dazu: *fee-faw-fum* (1605) als erste Zeile der Knittelverse, die der Riese im Märchen *Jack the Giant-Killer* spricht, als er Jacks Anwesenheit entdeckt, dann = blutdürstiger Wüterich im Märchen (1678), = Schreckwort für Kinder (1690).

85. Viel seltener als der Wechsel *i-a* begegnen im Engl. bei den Stabreimbildungen andere Arten des Vokalwechsels:

86. *i-u*: *big-bug* »großes Tier« (1830) ist die amerikan. Entsprechung von engl. *big wig* (zu *bug* Wanze); o *strim-strum* (fehlt im NED) bedeutet nach dem EDD: unmusikalisch (1885), oder ein abgespieltes Musikinstrument, und ist in Wilts und Somerset gebräuchlich (zu *strum* darauf lostrommeln, vgl. + *strum-strum* § 23). Die einschlägigen Fälle waren an die Lautfolge *i-u* gleichsam gebunden dadurch, daß der zweite Bestandteil als selbständiges Wort den Stammvokal *u* enthält.

87. *i-o* (nach *i-a* am häufigsten); hier wird die Bindung der Vokalfolge an die Lautform des zweiten Bestandteils noch

deutlicher: Beispiele: *christ-cross* in der Redensart + *Christ's cross me speed* (um 1430), eine formelhafte Redewendung in alten Lesefibeln, zu *cross* Kreuz; *sing-song* Singsang (1609), zu *song* Lied; *flip-flop* als vereinzelte Nebenform (1661) von *flip-flap* (§ 69), zu *flop* = *flap* schlapp herabhängen; *slip-slop* = dünnes Getränk (1675), = Sprachschnitzer (1788), = Geschwätz (1811), zu *slop* Pfütze; *tip-top* = höchste Spitze (1702), = erstklassig (1722), zu *top* Spitze; *nud-nod* wiederholtes Winken (um 1787), zu *nod* winken; *criss-cross* = kreuzweise (1846), = Kreuzung (1876), phonetische Verkürzung von *Christ's cross* (s. oben); *drip-drop* andauerndes Tropfen (1848), zu *drop* tropfen.

88. Ferner o *titter-totter* Schaukel (1530), zu *totter* taumeln; o *tisty-tosty* Ausruf des Triumphs oder Jubels (1568), + = Prahlhans, Eisenfresser (1598), zu ? *toss* emporschleudern; *niddle-noddle* wackelköpfig (1761), zu *nod* nicken (vgl. *nud-nod* § 87). — *flipperty-flopperty* lose baumelnd, als Ableitung von *flip-flop* (§ 87).

89. Die sonstigen Fälle sind Lautmalereien: *ding-dong* = Geklingel (der Glocke) (um 1560), auch = in vollem Ernst (1672); *tick-tock* (1848) als Nebenform von *tick-tack* (§ 76); *clip-clop* (1884) neben *clip-a-clap* (§ 73); *ping-pong* Tischtennis (1900), benannt nach dem pfeifenden Geräusch beim Aufschlagen des Ballholzes.

90. Vereinzelt kommen auch noch andere Arten des Vokalwechsels vor:

a) *ee-aw*: *see-saw* Schaukel (1704), zu *saw* Säge (das Wort bezog sich ursprünglich auf die rhythmische Hin- und Herbewegung beim Sägen (vgl. Brome, *Antipodes* [1640] II 2: with *see saw* sacke a downe, *like a Sawyer*); *hee-haw* Schreien des Esels (1815, lautmalend); o *ree-raw* roh, lärmend (1842, anglo-irisch, wahrscheinlich auch lautmalend). Vgl. auch *fee-faw-fum* § 84.

b) *ew-aw*: *gew(-)gaw* Tand (vor 1529), in der ältesten Lautgestalt *giue-goue* (vor 1225), als Reduplikation von *give?* (vgl. o *giff-gaff* § 67). Bei + *tewtaw* Werkzeug zum Hanf- oder Flachsbrechen (1649), zu o *tew* = *taw* gerben ist der Stabreim wohl nur zufällig.

c) Sonstige Fälle: *heigh-ho* ach! (vor 1553), zu *heigh* he! und *ho* ha!; *hey(-)ho* Seemannsruf beim Heben oder Ziehen (1471), dann mit *heigh-ho* vermengt.

91. Als stabreimende Wortbildungen mit einer am Stabreim unbeteiligten Zwischensilbe<sup>14)</sup> haben wir kennen gelernt: || *bric-à-brac*, o *clink-to-clank*, *clip-a-clap*, o *flipper-de-flapper*, *pit-a-pat*, + *pribbles and prabbles*, *tit for tat*.

92. Die Stabreimbildungen besitzen eine viel größere und mannigfaltigere Ausdrucksfähigkeit als die Reimbildungen. Sie wird vor allem erreicht durch den Wechsel des Vokals innerhalb der Bestandteile des Wortes, der bei diesen Bildungen wichtiger ist als die Gleichheit des konsonantischen Anlauts (s. § 64). Dieser Vokalwechsel liefert gleichsam das allgemeine Gerüst für verschiedene Begriffsschattierungen, während durch die Konsonanten der einzelne Fall seine besondere begriffliche Eigenart erhält.

93. Zunächst dient der Stabreim ebenso wie der Reim zur Lautmalerei. Nachahmungen von Tierlauten sind: *chiff-chaff* Weidenzeisig, *hee-haw* Eselgeschrei, auch = rohes Lachen (1843), *twit-twat* Haussperling, *ziczac* Regenpfeifer; des Klanges einer Glocke: *ding-dong*, *ting-tang*, eines abgespielten Musikinstruments: o *strim-strum*. Auch bei *gew(-)gaw* vermutet das NED, daß das Wort vielleicht ursprünglich ein Musikinstrument bedeutete und in Nachahmung des Klanges erfunden sein mag, in herabsetzendem Sinne + = Flöte (um 1440), o = Maultrommel (1788). Auf die bei verschiedenen Spielen entstehenden Geräusche beziehen sich: *ping-pong* Tischtennis, *rattle-rattle* Rassel, *tric-trac* und *trick-track* Brettspiel. Der Klang eines Seufzers steckt in: *heigh-ho*. Sonstige Ausdrücke für verschiedene Arten von Geräuschen sind: *slip-slap* Schlappen (von Pantoffeln), *snip-snap* Schneiden mit der Schere, *tick-tack* oder *tick-tock* Ticken der Uhr.

94. Auch die Stabreimbildungen drücken oft eine Wiederholung oder Verstärkung des durch ein einfaches Wort bezeichneten Begriffs aus, bei Geräuschen also ein andauerndes oder verstärktes Geräusch. Beispiele: *bing-bang* wiederholtes Knallen, *drip-drop* andauerndes Tropfen, *nid-nod* wiederholt winken. o *cringle-crangle* ist Frequentativum zu + *crangle*, o *crinkle-crankle* zu *crankle* = sich krümmen.

<sup>14)</sup> Vgl. die entsprechenden Reimbildungen § 10.

95. Ebenso wie bei den Reimbildungen (vgl. § 27) kann auch bei den Stabreimwörtern durch Hinzufügung einer weiteren Stabreimsilbe zum zweiteiligen Wort obige Verstärkung oder Verlängerung ausgedrückt werden: *chit-chat* z. B. (vor 1618, einmaliges Wort) bedeutet eine Steigerung von *chit-chat*.

96. Der Stabreim kann auch sonst dazu dienen, den durch den zweiten Bestandteil des Wortes ausgedrückten Begriff zu steigern. Eine solche Steigerung stellt z. B. *tip-top* dar gegenüber bloßem *top*.

97. In den bisherigen Beispielen wird durch den Wechsel des Vokals innerhalb der Stabreimbildung der Bedeutung des Wortes keine neue Begriffsschattierung hinzugefügt; die bisher geschilderten Begriffsveränderungen, die das einfache Wort durch den Stabreim erleidet, sind höchstens von quantitativer Art. In andern Fällen aber bietet der bloße Vokalwechsel, ganz unabhängig von der sonstigen Lautgestalt des Wortes, die Möglichkeit, eine qualitative Änderung, eine besondere begriffliche Eigenart auszudrücken. Solche Fälle sind in hohem Grade bemerkenswert und verdienen auch vom Standpunkt der Sprachphilosophie aus besondere Beachtung. Ein altes Problem der allgemeinen Sprachwissenschaft ist die Frage, ob zwischen Laut und Begriff eine innere Beziehung besteht. Bei den Lautmalereien ist eine solche Beziehung ja ohne weiteres gegeben, da die lautmalenden Wörter Nachahmungen von im wirklichen Leben vorkommenden Tönen oder Geräuschen sind. Gibt es nun auch sonst noch, außer bei den Lautmalereien, solche Beziehungen? Bei den nun zu besprechenden Wörtern ist dies tatsächlich der Fall; der Vokalwechsel der Stabreimbildungen dient, wie schon erwähnt, zum Ausdruck einer freilich losen Beziehung von solcher Art. Freilich müssen wir bei den einschlägigen Beispielen auch wieder von den Lautmalereien und den Geräuschen ausgehen.

98. Bei den Reimbildungen mit Wechsel des konsonantischen Silbenanlauts ist für den allgemeinen Begriff des Wechsels nur ein einziges, noch dazu unsicheres Beispiel vorhanden (*handy-dandy* § 32). Die Reimbildungen sind, auch wenn der Silbenanlaut wechselt, eher geeignet, Eintönigkeit auszudrücken (vgl. *humdrum* § 31). Der Vokalwechsel der Stab-

reimbildungen ist offenbar viel sinnfälliger als der Konsonantenwechsel der Reimwörter; er eignet sich viel besser dazu, einen wirklichen begrifflichen Wechsel anzudeuten. Dies geschieht auf zweifache Weise:

99. a) Es gibt einheitliche, eintönige Geräusche oder Klänge und daneben zusammengesetzte mit einem Wechsel des Tones, z. B. bei einem Glockengeläute, an dem zwei Glocken beteiligt sind, eine kleinere und eine größere, die eine mit einem helleren oder schwächeren, die andere mit tieferem oder stärkerem Klange. Der hellere Ton wird nun bei manchen Stabreimbildungen durch die *i*-Silbe(n), der dunklere durch die *a*- oder *o*-Silbe(n) ausgedrückt. Beispiele: *ding-dong*, *ting-tang*<sup>15)</sup>. Der Vokalwechsel dient hier also dazu, einen solchen Wechsel des Tones zu bezeichnen. Das NED nimmt eine derartige Klangverschiedenheit bei vielen lautmalenden Stabreimwörtern an, so bei *clink-clank* Klirren, *clip-a-clap clip-clop* Klopfen, *clish-clash* Klirren, *o dibble-dabble* Plätschern, *drip-drop* Tropfen, *pit-a-pat pit-pat* Klopfen.

100. Der Begriff des Wechsels haftet hier zwar noch an einem Wechsel des Klanges, also an einer bloßen Lautmalerei; es ist aber damit schon der Keim gegeben zu einer weiteren Entwicklung der Bedeutung. Der verschiedene Klang entsteht ja durch irgend eine Handlung oder einen Vorgang. Der begriffliche Sprung, der festzustellen ist, besteht in dem Übergang von der Bezeichnung des durch die Handlung oder den Vorgang entstandenen Geräusches zur Bezeichnung dieser Handlung oder dieses Vorgangs selbst durch das Stabreimwort; *pit-(a-)pat* z. B. bedeutet nicht nur das Geräusch des Herzklopfens, sondern auch das Herzklopfen selbst (als Vorgang).

101. b) Die Geräusche entstehen durch Bewegungen verschiedener Art. Neben Bewegungen in einer einzigen Richtung, z. B. dem Flug einer Flintenkugel, gibt es auch Bewegungen hin und her, Pendelbewegungen. Manche lautmalende Stabreimwörter drücken das Geräusch aus, das durch eine Pendelbewegung entsteht. Der Unterschied zwischen

<sup>15)</sup> Das englische Sprachgefühl empfindet deutlich diesen Klangunterschied. Er wird auch ausdrücklich bezeugt durch Miss Jackson in ihrem *Shropshire Word-Book* (1881): "*ting-tang*, a peal of two bells . . . the lighter bell being *ting*, the heavier *tang*."

einem solchen und einem durch gleichmäßige Bewegung erzeugten Geräusch wird uns veranschaulicht, wenn wir z. B. ne. *tick-tack* = Ticken der Uhr (Pendelbewegung) mit nhd. *tack-tack* als lautmalender Ausdruck des gleichmäßigen Knalles eines Maschinengewehrs vergleichen. Ein weiterer Schritt in der Bedeutungsentwicklung der Stabreimwörter ist der Übergang vom Geräusch der Pendelbewegung zu dieser selbst, so bei *swish-swash* hin und her schwingend (1865), *wig-wag* Flaggenschwenken; vgl. auch o *cringle-crangle* krumm, gewunden, o *crinkle-crankle* und *zigzag* = Zickzack, *criss-cross* = kreuzweise, Kreuzung, *flip-flap* etwas schlapp herabhängendes, *flipperty-flopperty* lose baumelnd.

102. Auch in dieser Gruppe handelt es sich um einen Wechsel, aber nicht des Tones, wie in Gruppe I (§ 99), sondern um einen Wechsel in der Richtung der Bewegung. Die Gruppe II ist aber entwicklungsfähiger, weil die Pendelbewegung auch in übertragenem Sinne verstanden werden kann; sie wird zur Grundlage für verschiedene andere Bedeutungen.

103. Zunächst entsteht aus dem Begriff der Pendelbewegung der der Wechselbeziehung, der Gegenseitigkeit, des Hinundherschens einer Rede oder Handlung. So bei *chat-chat* Geplauder, *tittle-tattle* Geschwätz (eigentlich: mehrerer Personen); *higgle-haggle* und o *tig-tag* (schott.) = feilschen; o *giff-gaff* = gegenseitige Hilfe, = Gespräch. Hierher gehört auch *tut for tat* wie du mir, so ich dir.

104. Ein leichter Übergang der Bedeutung führt auch von der Pendelbewegung zum Begriff des Schaukelns, Schwankens, sowohl in wörtlichem als auch in übertragenem Sinne = Unentschlossenheit. Beispiele: *see-saw* und o *titter-totter* = Schaukel; *rickety-rackety* wacklig; o *bingle-bangle* und *shilly-shally* = unentschlossen; *dilly-dally* zögern.

105. Selten dient die Stabreimbildung zu einer euphemistischen Umschreibung, so bei *crinkum-crankum* Lustseuche, *jim-jams* Säuerwahnssinn (Slang). Vielleicht gehört auch *shickshack* als Schimpfwort hierher.

106. Eher bedeutet das Vorsetzen der Stabreimsilbe vor ein einfaches Wort eine Verschlechterung des darin ent-

haltenen Begriffs. Am deutlichsten ist dies bei *sing-song* Sing-sang neben *song* Lied<sup>16</sup>). Vielleicht wird auch durch *chit-chat* der Begriff *chat* = Plauderei herabgedrückt.

107. Hier gelangen wir zu dem Spielerischen, das den Stabreimbildungen wohl noch stärker anhaftet als den entsprechenden Reimwörtern. Auch in den meisten Stabreimbildungen steckt ein scherzhafter Nebensinn; auch sie dienen dazu, in scherzhafter Form Minderwertigkeit oder Geringschätzung auszudrücken, und zwar geschieht dies in noch lebhafterer Weise als durch die Reimwörter.

108. Das zeigt sich schon in den zahlreicheren einschlägigen Wörtern, die »Geschwätz« bedeuten: o *clish-clash* (1807, schott.), + *pribbles and prabbles, slip-slop* (1811), *tittle-tattle*, o *trittle-trattles*. Verwandt sind o *fible-fable* und *flim-flam* (1546) = Unsinn.

109. Bezeichnungen für »Schund« sind: o *dibble-dabble* (um 1550), o *riff-raff* (1526), für »Tand«: *gew(-)gaw* (vor 1529), + *jin-jam* (vor 1550), *knick-knack* (vor 1682), *nick-nack, whim-wham* (vor 1529). Vgl. auch || *bric-à-brac* Nipp-sache. Geziertheit wird angedeutet durch: *niffy-naffy* zimperlich, o *snipper-snapper* junger Laffe.

110. Für »Prahlhans« sind als Bezeichnungen vorhanden: + *swish-swash* (1582), + o *tisty-tosty* (1598); für »Gesindel«: *riff-raff* (vor 1470). Der Begriff »Unruhe, Verwirrung« steckt in: o *dibble-dabble* (um 1550), o *hirrie-harrie* (um 1520, schott.). *flim-flam* (1632) und + *knick-knack* (1618) bedeuten »betrügerischer Kniff«, *crinkum-crankum* (1761) hat die harmlosere Bedeutung »etwas Verwicktes«.

111. *slip-slop* (1675), *swish-swash* (1547), *wish-wash* werden gebraucht im Sinne von »fades Getränk«, dazu als Eigenschaftswort: *wishy-washy* (1791). Minderwertige Musikinstrumente bezeichnen: + *gewgaw* = Flöte (um 1440), o = Maultrommel (1788), o *strim-strum* Klapperkasten.

112. Ebenso wie durch die Reimwörter wird auch durch die Stabreimbildungen anerkennendes Lob zur Ironie abgeschwächt in *big bug* »großes Tier« (V. St.), andererseits aber auch das Furchterregende eines blutdürstigen Ungeheuers

<sup>16</sup>) Auch im Deutschen bedeutet »Singsang« etwas Minderwertiges im Vergleich zu »Lied«, das den vollwertigen Begriff ausdrückt.

gemildert durch ein Wort wie *fee-faw-fum* (1678), wo durch die ganze Lautgestalt angedeutet wird, daß das Wort gar nicht ernst gemeint sei.

113. Ferner gehören hierher: o *driggle-draggle* Schlumpe, *flim-flam*. alberner Spaß (um 1538), *hee-haw* rohes Lachen (1843), o *kim-kam* krumm, verkehrt, ungeschickt, *mish-mash* Mischmasch<sup>17)</sup>, o *ree-raw* roh, lärmend, *scrip-scrap* Schnipsel, *slip-slop* Sprachschnitzer (1788), *wishy-washy* armselig (vor 1693), Ausdrücke für sehr verschiedene Begriffe, denen aber allen der Nebensinn des Geringwertigen, Unbedeutenden, oder gar des Unangenehmen gemeinsam ist.

114. Ein vulgäres Schimpfwort ist *shickshack* als Bezeichnung eines Nonkonformisten.

115. Mundartliche Ausdrücke sind: *bingle-bangle*, *clink-to-clank*, *cringle-crangle*, *crinkle-crankle*, *dibble-dabble*, *driggle-draggle*, *fible-fable*, *flipper-de-flapper*, *kin-kam*, *kit-cat* als Name eines Spieles, *riff-raff* = Schund, *shickshack*, *snipper-snapper*, *tisty-tosty*, *titter-totter*.

116. Insbesondere dem Schottischen und Nordenglischen gehören an: *gew(-)gaw* = Maultrommel, *giff-gaff*, *niff-naff*, *widdle-waddle*; dem Schottischen allein: *clish-clash* = Geschwätz, *hirrie-harrie*, *tig-tag*, *trittle-trattles* (selten); dem Angloirischen: *ree-raw*.

117. Amerikanischen Ursprungs sind: *big bug*, *rip-rap* = Schotterung (1847); *criss-cross* ist in den V. St. der Name eines Kinderspiels.

118. Das Slang gibt mitunter den Wörtern einen besonderen, von der gewöhnlichen Bedeutung abweichenden Sinn, so bei *flip-flap* = Quacksalber, *jin-jams* = Säuferwahnsinn.

\* \* \*

119. Die in dieser Arbeit besprochenen Arten der Wortbildung sind verwandt mit einer sprachlichen Erscheinung, die in allen idg. Sprachen begegnet, nämlich mit der Reduplikation oder Wortverdoppelung. Reimwörter mit Gleichklang wie *tick-tick* entsprechen der vollen Wort-

<sup>17)</sup> Vgl. auch *pish-pash* § 69.



verdoppelung, wie sie z. B. in gr. *αὔταυτος* oder in ahd. *selbselbo* vorliegt<sup>18)</sup>. Daneben gibt es schon in der idg. Zeit eine nur andeutende Reduplikation, die besonders zur Tempusbildung des Zeitworts verwendet wird, so bei gr. *λέλοιπα* als Praet. zu *λείπω*, lat. *pepigi* zu *pango*, got. *haihait* zu *haitan*<sup>19)</sup>. Mit dieser nur andeutenden Reduplikation läßt sich am ehesten die eine Gruppe der Stabreimbildungen vergleichen, bei denen der zweite Bestandteil die Grundlage des ganzen Wortes bildet, und der erste nur eine ihm vorangesetzte, an sich sinnlose Alliterationssilbe darstellt wie bei *wish-wash*, *tip-top*, (*tittle-tattle*, *o titter-totter*). In beiden Fällen haben wir Wechsel des Vokals neben Gleichheit des konsonantischen Anlauts; nur erscheint die Reduplikationssilbe im Idg. in den obigen Beispielen zu bloßem Konsonant + *ə* verkümmert, während sie in den englischen Beispielen noch bis auf den Vokal dem Stammwort genau entspricht.

120. Diese Arbeit bietet nur eine Auswahl aus dem im NED enthaltenen, fast unermesslichen Reichtum. Ich habe die in diesem Wörterbuch enthaltenen, jetzt aber veralteten einschlägigen Wörter nur dann berücksichtigt, wenn sie durch ihre Lautgestalt oder die Entwicklung ihrer Bedeutung besonders bemerkenswert sind. Dagegen sind alle noch heute lebendigen Reim- und Stabreimbildungen aus dem NED berücksichtigt worden; sie geben ein deutliches Bild davon, wie sehr diese Art der Wortbildung auch noch im heutigen Englisch lebendig ist und immer wieder neue Wörter der geschilderten Art entstehen läßt. Ich habe mich absichtlich nur auf das genannte größte und ausführlichste englische Wörterbuch beschränkt. Durch Heranziehung von Halliwell's *Dictionary of Archaic and Provincial Words* oder von Joseph Wrights *English Dialect Dictionary* hätte sich die Zahl der zu behandelnden Wörter leicht beträchtlich vermehren lassen. Aber unbedingte Vollständigkeit des Stoffes war gar nicht nötig; es kam eher darauf an, die sich an diese Wörter knüpfenden Fragen möglichst allseitig zu erörtern.

<sup>18)</sup> Vgl. Brugmann, Kurze vergleichende Gramm. der idg. Sprachen. Straßburg 1904, S. 282.

<sup>19)</sup> Brugmann S. 287.

## Verzeichnis der Reimbildungen.

- airy-fairy 17.  
 argle-bargle 13. 50. 56.  
 back track 1.  
 big wig 16. 35. 86.  
 + black(-)jack 16. 58.  
 || bonbon 6. 9.  
 bow-wow 6. 22. 39.  
 bum-bum 31.  
 by and by 3. 10. 30.  
 bye-bye 5.  
 o cagmag 56. 59.  
 || cancan 9.  
 chack-chack 22.  
 charivari 23.  
 || chin-chin 9.  
 clack-clack 26.  
 clap-trap 16. 55.  
 clop-clop 25. 26.  
 coco cocoa 9. Anm. 6  
 o coddly-moddy 20.  
 coûte que coûte usw. 10.  
 crackajack 35. 60.  
 o crowdy-mowdy 7. 58.  
 cuckoo 22. 41.  
 dada 5.  
 demi-semi 36.  
 diddle-diddle 23.  
 ding-a-ling 23.  
 + ding-ding 7.  
 dos-à-dos 10.  
 dub-a-dub 3. 10. 23.  
 fal-lal 37. 59.  
 fie-fie 28. 40.  
 flagwag 16. 72.  
 flubdub 45. 60.  
 fluster-bluster 17.  
 || frou-frou 9. 25.  
 fum-fum 23.  
 gaga 5. 24. 61.  
 gee-gee 5.  
 girly-girly 3. 29. 37.  
 googoo 41. 61.  
 hab-nab 16.  
 hab or nab 10. Anm. 7.  
 haha Einfassungs-  
 graben 9.  
 ha ha = ha ha! 24.  
 handy-dandy 7. 13. 32.  
 98.  
 hanky-panky 20. 43. 61.  
 + hardy-dardy 13.  
 harum-scarum 17. 46.  
 haw-haw 24.  
 helter-skelter 15. 25. 46.  
 hey(-)day 12. 34.  
 hickery-pickery 56.  
 o hiddy-giddy 15. 46. 58.  
 higgledy-piggledy 3.  
 21. 46.  
 highy-tighty 20. 53. 55.  
 higrig-pigry 56.  
 o hirdum-dirdum 15. 20.  
 46. 57.  
 hob and nob usw. 10.  
 o hob-job 59. 61.  
 hob(-)nob 48. Anm. 7.  
 hob or nob 3. 10.  
 Anm. 7.  
 hocus-pocus 9. 43. 61.  
 o hoddy-doddy 7. 41. 59.  
 hodge-podge 12. 14. 49.  
 + Hogen Mogen 35.  
 hoity-toity 20. 53. 55.  
 59.  
 hokey-pokey 43. 61.  
 holus-bolus 9. 59.  
 hoodoo 60.  
 hoopoe 22.  
 hootchy-kootchy 40.  
 hotch(-)potch 12. 20. 49.  
 hubble-bubble 15. 25.  
 38. 46.  
 hubbub 9. 46.  
 hugger-mugger 18. 20.  
 46. 52.  
 humdrum 12. 18. 31.  
 41. 98.  
 humpty-dumpty 7. 17.  
 31.  
 humstrum 16. 18. 51.  
 hurdy-gurdy 20. 23. 51.  
 hurly-burly 13. 46.  
 o hurry-burry 13. 46. 58.  
 hurry-scurry 17. 46  
 hush-hush 28.  
 jog-jog 26.  
 la-di-da 10. 20. 25. 37. 61.  
 lala 36.  
 lap-lap 26.  
 lardy-dardy 20. 37.  
 loco-foco 17. 60.  
 lovey-dovey 38.  
 lulu 60.  
 mama mamma 5.  
 miminy-piminy 21. 37.  
 mumbo-jumbo 8. 15. 35.  
 murmur 25. 58.  
 namby-pamby 38.  
 nilly-willy 17.  
 niminy-piminy 21. 37.  
 nitwit 16. 41.  
 || nolens volens 9.  
 o pallall 57.  
 pallmall 9.  
 papa 5.  
 paw-paw 5. 40. 61  
 pell-mell 9. 46.  
 picknick 9.  
 Pickwick 16.  
 picnic 9.  
 piggly-wiggly 20. 60.  
 piggy-wiggy 7. 13.  
 pinc-pinc 8. 22.  
 piou-piou 9.  
 pip-pip 23. 61.  
 pom-pom 23.  
 pooh-pooh 28.  
 pow(-)wow 8.  
 pretty-pretty 7. 29. 37.  
 puff-puff 6. 25. 26.  
 + quinaquina 8.  
 rag-bag 16. 49.  
 rag-tag 16. 42.  
 o ram-stam 46. 57.  
 randan 20. 46. 50.  
 Anm. 8.  
 randem-tandem 15.  
 Anm. 8.

- randy-dandy 13. 55.  
 o rantan 20. 46. 48. 59.  
     61. Anm. 8.  
 + rantum-scantum 19.  
     46.  
 o ranty-tanty 57.  
 rat-a-tat 3. 10. 25.  
 rat-tat 25.  
 rat-tat-tat-tat 27.  
 razzle - dazzle 15. 48.  
     61.  
 + Roister - Doister 13.  
     44.  
 roly - poly 17. 20. 36.  
     42. 46.  
 o roop and stoop 10. 57.  
 o rory-tory 46. 59.  
 row-de-dow 10. 13. 25.  
     46.  
 row-dow-dow 23. 27.  
 rowdy-dowdy 13. 42. 61.  
 rub-a-dub 10. 23.  
 rumble-tumble 17. 55.  
 rum-strum 14. 16. 23. 51.  
 o shallal 23. 59.  
 slangwhang 16. 50. 60.  
 so-and-so 10. 36.  
 soho 20.  
 so(-)so 3. 10. 36.  
 o stoop and roop 10.  
     57. 58.  
 + strum-strum 23. 76.  
     86. 93.  
 tagrag 16. 42.  
 tan-tan 23.  
 tap-tap 26.  
 Tartar 42.  
 tata 5. 39.  
 tehee 24.  
 terre-à-terre 10. 55.  
 teuf-teuf 25. 26.  
 throb-throb 26.  
 tick-tick 6. 25. 26. 119.  
     Anm. 12.  
 titbit 3. 16.  
 || tohu-bohu 9. 46.  
 tol-de-rol 10. 34.  
 tom-tom 8. 23.  
 + tory-rory 15. 17. 45.  
     46.  
 || toties quoties 9  
 toto 61.  
 tow-row 14. 46. 48. 59.  
     61.  
 tra-la-la 34.  
 tra-lira 10. 34.  
 || tsetse 8.  
 tuff-tuff 25. 26.  
 tum-tum 31.  
 tutti-frutti 9.  
 o tuzzy-muzzy 20. 40.  
     47. 59.  
 || vis-à-vis 10.  
 voodoo 60.  
 wear and tear 10. 55.  
 willy-nilly 3. 17. 54.  
 wi-wi 9. 61.  
 yaw-haw 12. 24. 37.  
 yoho 16.

### Verzeichnis der Stabreimbildungen.

- big bug 86. 112. 117.  
 bing-bang 69. 94.  
 o bingle-bangle 71. 104.  
     115.  
 || bric-à-brac 77. 91. 109.  
 chiff-chaff 76. 93.  
 chit-chat 65. 72. 95.  
     103. 106.  
 chit-chit-chat 95.  
 christ-cross 87.  
 clink-clank 72. 78. 99.  
 o clink-to-clank 72. 73.  
     91. 115.  
 clip-a-clap 73. 89. 91.  
     99.  
 clip-clop 73. 89. 99.  
 clish-clash 69. 99. 109.  
     116.  
 o cringle - crangle 74.  
     94. 101. 115.  
 o crinkle-crankle 74. 94.  
     101. 115.  
 crinkum - crankum 74.  
     105. 110.  
 criss-cross 87. 101.  
     117.  
 o dibble-dabble 74. 99.  
     109. 110. 115.  
 dilly-dally 65. 71. 104.  
 ding-dong 89. 93. 99.  
 o driggle - draggle 71.  
     113. 115.  
 drip-drop 87. 94. 99.  
 fee-faw-fum 84. 90a.  
     112.  
 o fible-fable 71. 108.  
     115.  
 flim-flam 69. 72. 108.  
     110. 113.  
 flip-flap 69. 79. 87. 101.  
     118.  
 flip-flop 87. 88.  
 o flipper-de-flapper 79.  
     91. 115.  
 flipperty-flopperty 88.  
     101.  
 gew(-)gaw 90b. 93. 109.  
     111. 116.  
 o giff-gaff 67. 76. 90b.  
     103. 116.  
 hee-haw 90a. 93. 113.  
 heigh-ho 90c. 93.  
 hey(-)ho 90c.  
 higgie-haggle 74. 103.  
 o hirrie-harrie 78. 110.  
     116.  
 jim-jam(s) 67. 105. 109.  
     118.  
 o kim-kam 69. 113. 115.  
 kit-cat polit. Klub  
     Anm. 11.  
 o kit-cat Art Spiel 72.  
     115.  
 knick-knack 69. 76.  
     109. 110.  
 mish-mash 69. 113.

muster-master 1.	shilly-shally 17. 71. 104.	tit for tat 65. 70. 77.
nick-nack 69. 76. 109.	Anm. 10.	91. 103.
niddle-noddle 88.	sing-song 87. 106.	o titter-totter 88. 104.
niddy-noddy 88.	slip-slap 69. 93.	115. 119.
nid-nod 87. 88. 94.	slip-slop 87. 108. 111.	tittle-tattle 71. 74. 103.
o niff-naff 76. 78. 116.	113.	108. 119.
niffy-naffy 78. 109. 116.	o snipper-snapper 72.	trick-track tric-trac 76.
ping-pong 89. 93.	78. 109. 115.	93.
pish-pash 69. Anm. 17.	snip-snap 72. 78. 93.	o trittle-trattles 71. 108.
pit-a-pat 70. 91. 99. 100.	o strim-strum 86. 93.	116.
pit-pat 70. 99. 100.	111.	+ twittle-twattle 67. 74.
+ pribbles and prabbles	swish-swash 67. 101.	108.
75. 91. 108.	110. 111.	twit-twat 67. 93.
oree-raw 90 a. 113. 116.	+ tew-taw 90 b.	whimsy-whamsy 68.
rickety-rackety 68. 104.	tick-tack 76. 89. 93. 101.	whim-wham 67. 109.
riff-raff 72. 109. 110.	Anm. 12.	o widdle-waddle 71. 116.
115.	tick-tock 89. 93.	wig-wag 16. 72. 101.
rip-rap 69. 94. 117.	o tig-tag 72. 103. 116.	wish-wash 69. 71. 111.
rattle-rattle 71. 93.	ting-tang 72. 89. 93.	119.
scrip-scrap 69. 113.	99. Anm. 15.	wishy-washy 71. 111.
see-saw 90 a. 104.	tip-top 87. 96. 119.	113.
shickshack 69. 72. 105.	o tisty-tosty 88. 110.	ziczac 76. 93.
114. 115.	115.	zigzag 76. 101.

Freiburg i. Br.

Eduard Eckhardt.

---

## DIE ABHÄNGIGKEIT FRÜHNEUENGLISCHER GRAMMATIKEN.



In meiner Untersuchung über *Die Grammatik des englischen Sprachmeisters John Wallis (1616—1703)*<sup>1)</sup> habe ich (S. 53) darauf hingewiesen, daß dieses Buch einen ganzen Schwarm von Nachfolgern auf den Plan rief, die Wallis' Grammatik mehr oder minder stark ausbeuteten. Daraus leitete ich die Forderung ab (S. 54), daß bei jeder frühne. Grammatik zuerst das Eigene von dem aus älteren Sprachbüchern Abgeschriebenen gesondert werden muß, da wir nur so zu der in der Zeit ihres Erscheinens wirklich gesprochenen Lautung gelangen und dem immer wieder beklagten Konservatismus der frühne. Orthoepisten wirksam zu Leibe gehen können. Dieser methodisch wichtige Grundsatz wurde von dem schwedischen Forscher A. Gabrielson mit großer Folgerichtigkeit in einer Abhandlung über die ersten schwedischen Darstellungen der englischen Aussprache<sup>2)</sup> durchgeführt, »indem er aus der großen Menge der von den Grammatikern gemachten Angaben über die Aussprache die von Vorgängern übernommenen ausschaltet und ausschließlich die selbständigen Zeugnisse für die lautgeschichtliche Untersuchung benutzt«<sup>3)</sup>.

In einigen kleinen "Notes on the relation etc. of some early Grammars" kommt R. E. Zachrisson<sup>4)</sup> auch auf Bright-

---

<sup>1)</sup> »Sprache und Kultur der germanischen und romanischen Völker«, A. Anglistische Reihe, hsg. von W. Horn und P. Meißner, Bd. XXI.

<sup>2)</sup> A. Gabrielson, *The Earliest Swedish Works on English Pronunciation (before 1750)*, Uppsala 1917.

<sup>3)</sup> Vgl. W. Horns Besprechung im Beiblatt zur *Anglia* (1920) XXXI 249 ff.

<sup>4)</sup> Beiblatt zur *Anglia* (1914) XXV 247 ff. und noch einmal daselbst (1917) XXVIII 72 f.

land und Greenwood zu sprechen, zwei frühe. Sprachmeister, auf die ich des öfteren in meiner Wallis-Untersuchung stieß. Ihre Abhängigkeit von Wallis soll im folgenden eingehender untersucht werden, als es bei Zachrisson und anderen geschehen konnte. Damit will diese Untersuchung einen kleinen Beitrag zur Abhängigkeitsfrage frühneuenglischer Grammatiken liefern, die noch sehr der Aufhellung bedarf.

### I. Beziehung zwischen Greenwood und Wallis.

Die Frage nach Greenwoods Abhängigkeit von Wallis hat bereits M. Löwisch gestellt<sup>1)</sup>. Chr. Müller bejahte diese Frage<sup>2)</sup>, ohne jedoch den aus Wallis übersetzten Teil quantitativ zu bestimmen. Zachrisson gibt an beiden angeführten Stellen nur den kurzen Hinweis, daß Greenwoods Grammatik eine wörtliche Übersetzung von Wallis' lautlichen Angaben enthalte. Diese Hinweise befriedigen nicht, da es scheint, daß keinem ein ganz genauer Vergleich zugrunde liegt.

Chr. Müller hat eine vollständige Ausgabe der Grammatik Greenwoods nicht vorgelegen (vgl. S. 7). Mir war die im Jahre 1729 erschienene 3. Ausgabe zugänglich. Ihr Titel lautet: *Essay towards a Practical English Grammar, Describing the Genius and Nature of the English Tongue; giving likewise a Rational and Plain Account of Grammar in General, with a familiar Explanation of its Terms.* By James Greenwood, Sur-Master of St. Paul's School. The Third Edition with Additions. London 1729<sup>3)</sup>.

Die erste Ausgabe, die im Jahre 1711 erschien<sup>4)</sup>, wurde von Greenwood in einem im *Tatler* am 7. Okt. 1710 abgedruckten Brief angekündigt (s. S. 194 Anm. 6; S. 206). Wie Wallis' Grammatik erlebte auch sie eine Reihe von Neuauflagen: die zweite Ausgabe erschien 1722, die dritte 1729, die vierte

<sup>1)</sup> Max Löwisch, Zur engl. Ausspr. von 1650—1750 nach frühe. Grammatiken. Diss. Jena 1889, S. 16. (\*Hängt G. von Wallis ab?\*)

<sup>2)</sup> Christian Müller, Die englische Lautentwicklung nach Lediard (1725) und anderen Grammatikern. (Diss. Gießen) Darmstadt 1915, S. 7.

<sup>3)</sup> Ich benutzte das Exemplar der Univ. Bibl. Würzburg, Sign. Lit. angl. o. 106. Diese 3. Ausgabe befindet sich auch in der Landesbibl. zu Gotha.

<sup>4)</sup> Sie liegt im Britischen Museum.

1740, die fünfte 1753<sup>1)</sup>). Auf Isaac Watts'<sup>2)</sup> Anregung gab Greenwood im Jahre 1737 noch eine gekürzte Ausgabe unter dem Titel *The Royal English Grammar* in London heraus. Auch dieses Buch erlebte mehrfache Auflagen<sup>3)</sup>: 4. Ausg. 1750, 5. Ausg. 1754, 8. Ausg. 1770, 9. Ausg. 1780<sup>4)</sup>).

Im Vorwort zu der uns vorliegenden Grammatik teilt uns der Autor<sup>5)</sup> seine drei hauptsächlichen Gründe mit, die ihn zu ihrer Abfassung veranlaßten. Er wollte seine Landsleute zum Studium ihrer Muttersprache anregen; ferner der englischen Jugend durch eine "plain and rational" Grammatik das Erlernen grammatischer Dinge angenehmer gestalten; und schließlich dem schönen Geschlecht ("Fair Sex"), dessen Bildung bis dahin leider allzu sehr vernachlässigt worden sei, ein leicht verständliches Lernbuch in die Hand geben. Er weist auf einen Brief hin, den er einige Zeit vorher an den Herausgeber des *Tatler* geschrieben habe, worin es u. a. heiße<sup>6)</sup>: "What can be a greater or more noble Design than the Building up of a Man? Or rather making Mankind more happy? . . . By the improvement of the Female Sex you will of course add to the Happiness, Pleasure, and Advantage of the Male." Schon aus diesen wenigen Stellen seiner Einleitung geht klar hervor, daß Greenwoods Grammatik aus der Geisteshaltung der englischen Aufklärung entstand, während Wallis' Werk, das aus dem Geiste der aufstrebenden Naturwissenschaften geboren wurde, in Abfassung und Tendenz noch viele Renaissanceelemente in sich birgt. Aus ihrer verschiedenen Weltanschauung, die ein Ausdruck ihrer Zeit ist, erklären sich allein Greenwoods grundsätzliche Einwände gegen Wallis.

---

<sup>1)</sup> Im Besitz der Univ.-Bibl. Basel.

<sup>2)</sup> Über ihn das DNB. (1674—1748). Über sein grammatisches Werk vgl. Müller S. 8, der diesen Orthoepisten (1721) zu seiner Untersuchung herangezogen hat.

<sup>3)</sup> Arthur G. Kennedy, *A Bibliography of Writings of the English Language*, Nr. 5773.

<sup>4)</sup> In der Univ.-Bibl. Basel befindlich.

<sup>5)</sup> Greenwood gest. 1737 (näheres s. DNB.).

<sup>6)</sup> Es handelt sich aller Wahrscheinlichkeit nach um den Brief No. 234 im *Tatler* vom 7. Okt. 1710, in dem sich diese Stelle selbst aber nicht findet. Der Herausgeber Steele wird den ohnehin schon langen Brief gekürzt abgedruckt haben.

Als Quellen für seinen *Essay* gibt er Wilkins' *Real Character*, Dr. Wallis' und Dr. Hickes' Grammatik an. Hinsichtlich Wallis' Buch bemerkt er: "I have in this Book taken in every Thing that was Material from Dr. Wallis, but he writing for foreigners, and in Latin, I have not pursued his Method; as not being every where answerable to my Design."

Was hat Greenwood nun von Wallis übernommen?

Wörtlich ins Englische übersetzt hat er Wallis' Vorrede, die er mit zahlreichen Ergänzungen versieht<sup>1)</sup>. Er bemerkt dazu: "The Additions have this Mark(⁂) before them," so daß wir ohne weiteres in der Lage sind, seinen Anteil zu erkennen. Es folgt dann wie bei Wallis die eigentliche Grammatik, die sich ebenfalls in zwei Teile gliedert. Den größten Raum nimmt darin die Formenlehre ein<sup>2)</sup>. Über die Lautlehre handelt Greenwood an zwei getrennten Stellen in seiner Grammatik:

1. Part IV, Chapter I—V (S. 245—274): "Treatment of the Letters and their Pronunciation."
2. S. 311—339: "Of Speech: or, of the Formation or Genuine Sound of all Letters: Written in Latin by the Learned Dr. Wallis."

Uns beschäftigt hier, inwieweit Greenwood in den lautlichen Teilen von Wallis abhängig ist. Erwahnt sei jedoch, daß er in seine Formenlehre Wallis' Material vollständig aufgenommen hat, hier und da auch mancherlei aufschlußreiche Kritik übt. Die oben angeführte zweite Stelle ist eine wörtliche englische Übersetzung des *Tractatus de Loquela* von Wallis, wie ja Greenwood auch selbst in der Überschrift zu diesem Kapitel auf Wallis als Quelle hinweist. Ein weiterer von mir durchgeführter Vergleich des in der ersten Stelle angegebenen Teiles von Greenwoods Lautlehre mit Wallis' Abhandlung über die englischen Laute (Ausg. 1653, S. 45—66) hat ergeben, daß auch dieser wörtlich aus Wallis' Grammatik übernommen ist. Greenwood sucht dieses durch bloße Umstellung der Kapitel (De Consonantibus, de Vocalibus, de Diphthongis, de Consonis aliquot conjunctis), durch mannig-

<sup>1)</sup> Greenwood, S. 1—41.

<sup>2)</sup> Greenwood, S. 43—244; S. 274—310.



fache Anmerkungen<sup>1)</sup> und nur gelegentliche Bemerkungen wie "Dr. Wallis says, that . . ." mitten in Wallis' eigenem Texte sowie durch Fortlassen einiger unwesentlicher Stellen zu verschleiern.

Wir sind also nicht berechtigt, Greenwoods Grammatik als selbständige Quelle für die frühneuenglische Aussprache aufzufassen, sondern haben in diesem Buche vielmehr zugleich eine ins Englische übersetzte Neuauflage von Wallis' lateinisch abgefaßter Grammatik vor uns; denn neben Wallis sind auch die beiden anderen als Quellen angegebenen Grammatiker von ihm ausgebeutet worden. Die von Greenwood benutzte Wallis-Ausgabe ist, wie sich aus dem Vergleich mit den anderen Editionen feststellen läßt, die im Jahre 1674 erschienene.

## II. Beziehung zwischen Brightland und Wallis.

In seinem Buch *Pronunciation of English Vowels 1400—1700* (S. 181) vermutete Zachrisson, daß die im Katalog der Bodleian Library unter R. Steele verzeichnete *English Grammar 1711* mit der von Ellis, *On Early English Pronunciation* I 47 zitierten anonymen Grammatik identisch sei. In dem oben erwähnten kleinen Beitrag (*Anglia-Beiblatt* XXV 248) weist er weiter darauf hin, daß Gabrielson diese beiden Grammatiken darüber hinaus mit Brightlands Grammatik identifiziert habe. Das deckt sich mit meiner selbständig gewonnenen Erkenntnis. Es handelt sich um folgende von Ellis I 47 verzeichnete frühne. Quelle: "A Grammar of the English Tongue. With the Arts of Logick, Rhetorick, Poetry, etc. Sixth edition. 8 vo." Diese Ausgabe erschien auch ohne Jahreszahl. Nun schließt Ellis daraus, daß sie Queen Anne gewidmet ist und daß sich das Beispiel "to find the Moon's Age at any Time" auf den 1. Jan. 1713 bezieht, auf das Erscheinungsjahr 1713. Im folgenden gibt er lobenswerterweise nach Seitenzahl den Teil an, der die Lautlehre enthält (S. 1—51) und die Seiten, die der »anonyme« Verfasser von Wallis abgeschrieben hat (S. 43—52). Diese genauen Angaben des Ellis ermöglichten uns einen Vergleich mit Brightlands Buch.

<sup>1)</sup> Soweit diese Neues bringen, habe ich sie in meiner Wallis-Arbeit verwertet.

Der Titel dieser »anonymen« Grammatik, die nach Seitenzahlen angegebenen Teile sowie der aus Wallis wörtlich entnommene Abschnitt stimmen genau mit der uns vorliegenden Ausgabe von Brightlands Grammatik überein. Mir war die in der Hamburger Stadtbibliothek befindliche dritte Ausgabe von 1714 zugänglich. (Sign. Realcat. SCd. Vol. I, p. 64.) Ihr Titel lautet: *A Grammar of the English Tongue, with the Arts of Logick, Rhetorick, Poetry, etc. Also useful Notes giving the Grounds and Reason of Grammar in General. The whole making a compleat System of an English Education. For the use of the Schools of Great Britain and Ireland. Third Edition. London, Printed for John Brightland. 1714.* Die von Ellis I 47 erwähnte anonyme Grammatik ist ohne jeden Zweifel mit John Brightlands Grammatik identisch.

Diese 6. Brightland-Ausgabe wird von Kennedy Nr. 5755 mit dem fraglichen Erscheinungsjahr 1743(?) angegeben. Wie Greenwoods Grammatik erlebte auch die Brightlands zahlreiche Auflagen: 1. Aufl. 1711; 2. Aufl. 1712; 3. Aufl. 1714; 4. Aufl. 1720<sup>1)</sup>; 5. Aufl. 1729<sup>2)</sup>; 6. Aufl. 1743(?); 7. Aufl. 1746; 8. Aufl. 1759. Interessant ist Kennedys zusätzliche Bemerkung "Sometimes called Steele's Grammar", auf die wir noch zurückkommen werden.

Gleich am Anfang seines Vorworts (The Preface) kommt Brightland darauf zu sprechen, daß das Erscheinen und der Erfolg der ersten Ausgabe seiner Grammatik (ihr Erscheinungsjahr wird nicht angegeben) zwei Männer zur Nachahmung angespornt hätte. Über beide Nachfolger äußert er sich tadelnd. Ihre Namen werden wohl aus Gründen der Höflichkeit verschwiegen und nur die Titel ihrer Grammatiken angegeben. Es sind folgende: 1. *An Essay towards a Practical English Grammar.* Brightland bemerkt zu diesem Buche (Preface S. 1 u.): "The first is so full of Obscurity and Confusion, for want of Method, that his Book can be of little Use to the Instruction of the Ignorant." 2. *The English*

<sup>1)</sup> Die in der Akademie zu Frankfurt a. M. befindliche 4. Ausg. trägt das Jahr 1721 (s. S. 204 Anm 2).

<sup>2)</sup> Flasdieck macht darauf aufmerksam (Beibl. zur Anglia 39, 325), daß die in der Univ.-Bibl. Jena liegende 5. Aufl. von Brightlands Grammatik (Sign.: 8 Gl. VIII 17) die Jahreszahl 1728 trage.

*Grammar; or an Essay on the Art of Grammar apply'd to, and exemplify'd in, the English Tongue.* Über dieses Buch schreibt Brightland: "The last had the emphatic Title of . . . and has had so little Regard to the English Tongue, that in the Title of his Book he is guilty of an evident Misnomer, it being no more an English Grammar, than a Chinese."

Er betont weiter in seinem Vorwort, daß Dr. Wallis der Entdecker der neuen Sprachbeschreibung gewesen sei, daß aber die Nachahmung seiner Grammatik auch schädlichen Einfluß auf die nachfolgenden Sprachmeister ausgeübt habe, dem er selber sich nicht in seiner ersten Ausgabe habe entziehen können(!), "neither of us considering that the learned Dr. wrote to men already skill'd in the Latin Grammar, and therefore had no need of treating them as such, as were entirely ignorant of Grammar."

Wer waren diese beiden Autoren?

Der Verfasser der ersten Grammatik ist zweifellos James Greenwood, dessen Abhängigkeit von Wallis wir gezeigt haben. Auch der Autor der zweiten noch schärfer von Brightland getadelten Grammatik läßt sich ermitteln. Sie stammt von Michael Maittaire<sup>1)</sup>, der seine Grammatik unter diesem Titel im Jahre 1712 herausgab<sup>2)</sup>.

Alle drei Grammatiken (Brightland, Greenwood, Maittaire) erschienen also fast zur selben Zeit. Ihr unlauteres Wett-eifern rief den Angriff eines anonym erschienenen Buches hervor unter dem Titel: "*Bellum Grammaticale; or the Grammatical Battel Royal.* In Reflections on the three English Grammars publish'd in about a year last past, 8<sup>vo</sup>, London 1712." Wie das DNB. berichtet (Bd. XXIII, S. 83 linke Spalte unten), wendet sich der anonyme Autor gegen alle drei Bücher. Das Buch ist mir leider nicht erreichbar<sup>3)</sup>. Möglicherweise findet sich darin schon die Feststellung, daß alle drei Kompilatoren sind.

<sup>1)</sup> M. Maittaire (1668—1747), klass. Philologe und Verleger. Näheres über ihn im DNB.

<sup>2)</sup> Herangezogen von K. L. Kern, Die englische Lautentwicklung nach Right Spelling (1704) und anderen Grammatiken um 1700. Diss. Gießen 1913, S. 14.

<sup>3)</sup> Brit. Mus. 626. b. 4 (3).

Die schweren Vorwürfe Brightlands gegen seine Nachfolger reizen geradezu, seine eigene Grammatik einmal genau auf ihre Selbständigkeit zu untersuchen. Vorarbeit hierzu hat bereits Zachrisson geleistet (*Anglia*-Beiblatt 25, 249 ff.). Auf Grund der auffallenden Ähnlichkeit der Regeln in Brightlands Grammatik mit denen des *Writing Scholar's Companion* (1695) und des *Expert Orthographist* (1704), der mit *Right Spelling* (1704) identisch ist, ging er daran, die Unselbständigkeit Brightlands aufzuzeigen. Obgleich ihm nur unvollkommenes Vergleichsmaterial zur Hand lag, kam er doch ohne weiteres zu dem Schluß: "A Grammar of the English Tongue 1711 is no independent work", ein Ergebnis, das für Brightland, wie sich im folgenden noch zeigen wird, weit negativer ausgefallen wäre, wenn Zachrisson den Vergleich hätte vollständig durchführen können. Zachrisson bemerkt abschließend: "The Grammar also contains a translation of Wallis' rules on pronounciation, in foot-notes."

Wir hielten es auch hier für unsere Pflicht, Wallis' und Brightlands Grammatik einem vollständigen und genauen Vergleich zu unterziehen, obwohl schon Ellis I 47 den Anteil von Wallis an der »anonymen« Grammatik — die wir als identisch mit Brightlands Buch erkannt haben — bestimmt hat. — Dabei hat sich herausgestellt, daß Wallis in weit größerem Umfange von Brightland ausgeplündert worden ist, als es Ellis bei einem flüchtigen Vergleich erschien. Die Angaben, die aus Wallis geschöpft sind, werden von Brightland in der Hauptsache in Form von Anmerkungen (Notes) in kleinerem Druck wiedergegeben. Oft nehmen sie ganze Seiten ein. Über den Zweck dieser "Notes" äußert sich der Herausgeber im Vorwort (S. 7 unten) wie folgt:

"These Notes consist of more difficult Enquiries into Grammar in general; or sometimes contain a Defence of Particulars in the Text, and at other times shew the Analogy between the Grammar of the English, and that of the Latin Tongue. All which must be of great Use to Men or Women of Judgment and Learning, but are not to be taught the young Beginner, whose Head cannot be suppos'd strong enough for Disquisitions of that kind."

Wie Greenwood so vertuscht auch Brightland die Tatsache, daß er Wallis' Grammatik regelrecht ausplündert: Er fügt kleine Zusätze ein und läßt unwesentliche Stellen fort. Mehrfach erwähnt er Wallis' Namen, aber nur an einer

Stelle (S. 8 unten) gibt er durch die Bemerkung "says our learned Dr. Wallis" die Quelle seiner Notes unmittelbar an. In der Note auf S. 12 schreibt er bei der Anführung einer längeren Stelle aus Wallis' Grammatik: "a very learned man is of opinion"; ähnlich S. 39: "it has appear'd to an ingenious Author" usw. An anderen Stellen greift er mitten in den von Wallis stammenden Notes unseren Autor an, so daß er mit dem allem den Anschein erweckt, als ob das Vorausgehende nicht von diesem stamme.

Weit komplizierter als bei Greenwood ist auch zu ermitteln, in welchem Ausmaße Wallis benutzt worden ist, da Brightland Abschnitte aus Wallis' Grammatik an den verschiedensten Stellen in bunter Reihenfolge aufführt. Ich stelle im folgenden die in Brightlands Grammatik anzutreffenden wörtlichen Stellen aus Wallis vorerst in der Reihenfolge zusammen, wie sie mir bei dem Vergleich beider Grammatiken entgegentraten. Die Stellen stehen wie gesagt in den Notes.

Brightland (1714)	Wallis (1653)
S. 3—4	S. 1—5
S. 7—8	S. 5
S. 9—18	S. 51—61
S. 20—22	S. 6—13
S. 25—26	S. 62—63
S. 27—28	S. 37—38
S. 28	S. 41—42
S. 31	S. 14—15
S. 32	S. 46
S. 39	S. 48
S. 40	S. 49
S. 41—48	S. 15—36
S. 49—50	S. 38—41

Stellen wir uns die aus Wallis' Grammatik abgeschrieben Stellen zusammen, so ergibt sich, daß bis auf wenige Seiten seine ganze Lautlehre bei Brightland in englischer Übersetzung wiederkehrt. Die in den Notes nicht wiedergegebenen Stellen von Wallis' Lautlehre finden sich dann im Text<sup>1)</sup>. Wir kommen zu dem Ergebnis, daß Brightland (wie Greenwood) die ganze Lautlehre des Wallis in sein englisch geschriebenes Buch aufgenommen hat, so daß wir auch in diesem Werk

<sup>1)</sup> Brightland, Preface, S. 7: "The Text is what is only meant to be taught in the Schools."

sozusagen eine weitere unveränderte Neuauflage von Wallis' Grammatik in englischer Sprache vor uns haben. Obgleich Brightland nirgends die von ihm benutzte Wallis-Ausgabe nennt, läßt sich diese einwandfrei angeben. Seine Grammatik enthält alle Zusätze der Ausgabe von 1674 gegenüber den vorausgehenden, aber nicht die Ergänzungen der darauffolgenden von 1699: Brightland hat also wie Greenwood die Wallis-Ausgabe von 1674 übersetzt.

Alle weiteren Regeln in diesem Buche stammen, wie uns Ellis a. a. O. mitteilt, und was auch Zachrissons Aufsatz bestätigt, aus dem "Expert Orthographist" (1704). Für einen Teil seiner Angaben gibt Brightland selbst Ben Johnsons Grammatik (1640) als Quelle an (z. B. S. 1; 73; 75). So stellt die Brightlandsche Grammatik nur eine Kompilation dar, was auch schon Ellis erkannt hat. Diese Feststellung befremdet uns um so mehr, als Brightland in der Preface andere Orthoepisten deswegen tadelt und Wallis und sich selber als Entdecker der neuen Art der Sprachbeschreibung bezeichnet: ". . . a Discovery that had so fairly been laid before them by Dr. Wallis and Ourselves." Wir werden im folgenden auch diese Frage zu klären haben.

Es sei noch bemerkt, daß Brightland auch Wallis' Formenlehre benutzt hat, wenn er ihn hier auch nicht in solchem Ausmaße ausplündert wie in der Lautlehre. So stammen etwa die Kapitel über die Präpositionen, Hilfsverben und unregelmäßigen Verben aus Wallis' Feder.

### III. Zur Verfasserschaft Brightlands.

In einem Aufsatz »Zur Verfasserschaft der Grammatik von John Brightland<sup>1)</sup>« kommt Flasdieck zu dem Ergebnis, daß diese Grammatik bisher nicht ihrem rechtmäßigen Autor zugeschrieben worden sei. Mit Hilfe einer Veröffentlichung von Paul Dottin — "Robinson Crusoe examin'd and criticis'd, or a new edition of Charles Gildon's famous pamphlet", London (Dent) 1923<sup>2)</sup> — weist er nach, daß der zeitgenössische Miszellenschreiber Charles Gildon (1665—1724) ihr Verfasser gewesen sei. Seine Gründe dafür sind:

<sup>1)</sup> Beiblatt zur Anglia 39, 324 ff.

<sup>2)</sup> Den genauen Titel und eine Besprechung findet man in den Englischen Studien 60, 364, 369 f.

1. In der "Chronological List of Gildon's Works" (S. 51) zitiert Dottin den Titel einer Grammatik dieses Autors, der mit dem von Kennedy für Brightlands Buch (allerdings nur unvollständig) angeführten Titel der 1. Ausgabe übereinstimmt.

2. Auf S. 27 bemerkt Dottin, daß Gildon seine Grammatik im Jahre 1710 "at the request of a bookseller named Brightland" begonnen habe, wozu Steele unter dem Pseudonym Isaac Bickerstaff ein humoristisches Vorwort schrieb.

3. In einem Briefe an Lord Oxford (Kopie in B. M. Add. 4163 Nr. 65) vom 2. Jan. 1711 schreibt Gildon: "I did myself the honour some time agoe to leave for you one of my Grammars of the English Tongue, the Public Design of which, I am sure, cou'd not miss of Your Approbation."

Damit ist es ziemlich sicher, daß Gildon die »Brightland«-Grammatik zusammengestellt hat.

Aber Flasdieck begnügt sich nicht mit dieser Feststellung; er geht weiter und fordert, Gildon künftighin in die Reihe der ne. Grammatiker zu stellen. Ferner scheint es ihm nach den Worten der Widmung an die Königin in der 3. u. 5. Ausgabe, die ihm erreichbar waren, wahrscheinlich, daß Gildon Helfer gehabt habe: die Widmung der 5. Auflage sei nämlich mit "The Authors" unterzeichnet; die (mir vorliegende) 3. Auflage trage zwar die Unterschrift "John Brightland", schreibe im vorhergehenden jedoch: "The two former Editions of this Grammar having been put under Your Royal Protection by the Authors, I presume my self to lay the third at Your Majesty's Feet. . . . I have for these twenty Years, with great Pains and Expence, been making a piece perfect in this Kind, by consulting and solliciting all the learned and polite Gentlemen I have had the Honour to be acquainted with, and the Result of all my Endeavours, is the following Volume . . . they are intirely averse to the allaying that generous Satisfaction, by seeking after Applause in the Publication of their Names (!)."

Wir haben nun bei der Untersuchung der Abhängigkeit dieses Buches von Wallis' Grammatik festgestellt, daß es ein Konglomerat aus verschiedenen frühne. Grammatiken darstellt. Schon aus dieser Erkenntnis heraus ist es nicht angebracht, hier von einem anderen ne. »Grammatiker« zu sprechen. Weder

Brightland noch Gildon haben Anspruch auf eine solche Bezeichnung.

Was Flasdiecks Vermutung betrifft, daß »eine Mehrheit anonymen Männer« die Grammatik verfaßt habe, unter denen der eigentliche Autor (der nach Ausweis des Titelblattes, der Widmung und des Vorworts John Brightland sei) die Hauptstelle einnehme, so kann man nur sagen, daß Brightland den von ihm verfolgten Zweck erreicht hat! Es handelt sich meiner Meinung nach nämlich um einen geschickten Verlegertrick. Der Verleger Brightland wollte einerseits den Anschein selbständiger Verfasserschaft erwecken, andererseits deckte er sich durch die vorsichtige pluralische Fassung seiner Widmung gegen den Vorwurf des Plagiats. In dieselbe Richtung weisen seine zahlreichen von uns aufgezeigten Vertuschungen innerhalb des Textes selbst. Die billige Bemerkung, daß die von ihm befragten Männer auf ihre namentliche Nennung verzichteten, erklärt sich daraus, daß keiner mehr von den Grammatikern, deren Werke er ausgeplündert hatte, am Leben war.

Die Geschäftstüchtigkeit des Verlegers Brightland spricht aus vielen Stellen des Buches, z. B. wenn er die Königin darauf hinweist, daß dieses unter "great Pains and Expence" hergestellt worden sei und daß er sie bitte, seine Einführung in alle Schulen und alle der Krone unterstellten Anstalten zu empfehlen. Ähnlicherweise veranlaßte er Steele, seinen Lesern und Leserinnen in der Approbation vor allen Dingen den Erwerb dieser Grammatik anzuraten, was dieser denn auch nachdrücklich tat (s. S. 206 unten). Eine derartige Geschäftstüchtigkeit wird man bei allen anderen frühneuenglischen Sprachmeistern vergeblich suchen.

Die Lösung der Frage nach Brightlands Verfasserschaft liegt m. E. etwa in folgendem: Gildon, der oft in Geldschwierigkeiten war, stellte im Jahre 1710 die Grammatik zusammen und verkaufte sie unter Verzicht auf seine Namensnennung, was ja ihres rein plagiatmäßigen Charakters ohnehin das beste war, was er tun konnte, dem Verleger Brightland. Eine solche Handlung läßt sich ohne weiteres aus seiner beruflichen Tätigkeit und seiner Art der Lebensführung erklären<sup>1)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Vgl. DNB.



Brightland<sup>1)</sup> besorgte den Druck und kümmerte sich um den Vertrieb des Buches. Dabei erschien es unter seinem Namen als Verleger; diesen ließ er so auch nur in kleiner Letter unten auf der Seite neben Erscheinungsort und -jahr drucken ("Printed for John Brightland"). Daß Brightland nur der Verleger und nicht der Verfasser der unter seinem Namen gehenden Grammatik ist, geht auch daraus hervor, daß die 4. Ausgabe dieser Grammatik<sup>2)</sup>, die ich eben noch ausfindig machte, an Stelle von "Printed for John Brightland" die Worte setzt: "Printed for J. Roberts in Warwick Lane." Während die Widmung an die Königin in unserer 3. Auflage mit John Brightland unterzeichnet ist und das Huldigungsgedicht N. Tates (Poet-Laureat to Her Majesty<sup>3)</sup>) den Titel trägt: "To Mr. Brightland, upon his Excellent Design of an English Education", ist die Widmung in der 5. Auflage<sup>4)</sup> bezeichnenderweise mit "The Authors" unterzeichnet, und Tates Gedicht trägt nunmehr den Titel: "Upon this noble design of an English education (!)." Die 6. Ausgabe erschien dann schließlich sogar anonym und ohne Jahreszahl (s. S. 196).

Ein solches anonymes Erscheinen von Grammatiken wird auch in vielen anderen Fällen als ein erster Fingerzeig auf Unselbständigkeit zu deuten sein. So enthält die aus mehreren Quellen schöpfende anonyme *Grammaire Angloise* 1625 einen vollständigen und unveränderten Abdruck von Bellots Grammatik 1580<sup>5)</sup>, und zwar auf die S. 1—61, 172—180 verteilt. Der in späteren Ausgaben hinzutretende Zusatz »Revue et corrigée . . . par E. A.« (seit 1647)<sup>6)</sup> zeigt, daß man sich

<sup>1)</sup> Chr. Müller S. 6: »Über Brightlands Leben war nichts in Erfahrung zu bringen.«

<sup>2)</sup> Sie findet sich in der Akademie zu Frankfurt a. M. unter dem Titel: "A Grammar of the English Tongue with the Arts of Logick, Rhetorick, Poetry etc. Illustrated with useful Notes. . . Giving the Grounds and Reason of Grammar in General. The whole making a compleat System of an English Education. For the use of the Schools of Great Britain and Ireland. The Fourth Edition, Corrected. London 1721. Printed for J. Roberts in Warwick Lane etc."

<sup>3)</sup> Nahum Tate (1652—1715), vgl. DNB.

<sup>4)</sup> Diese befindet sich in der Univ.-Bibl. Jena (8 Gl. VIII 17).

<sup>5)</sup> Vgl. W. Horn, Beiträge zur Geschichte der englischen Guttural-laute. Berlin 1901 (S. VI\*) und Theo Spira, Die englische Lautentwicklung nach französischen Grammatiker-Zeugnissen. Straßburg 1912 (S. 14).

<sup>6)</sup> Spira S. 15.

auch hier nicht wegen des plagiatmäßigen Charakters der Grammatik mit seinem vollen Namen an die Öffentlichkeit wagte. Zachrissons Vermutung "It is very tempting to identify E. A. with Edward Aggas, a well-known bookseller in London" hat im Lichte des Falles Brightland viel Wahrscheinlichkeit für sich <sup>1)</sup>.

Wir können so weder dem Kompilator Gildon noch dem Verleger Brightland die Ehre einräumen, in die Reihe der ne. Sprachmeister einzurücken. Es bleibt sich also gleich, unter welchem Namen dieses später oft auch anonym erschienene Machwerk geführt wird. Wichtiger ist vielmehr, daß wir uns bei allen Grammatiken mit diesem Titel stets den plagiathaften Charakter vor Augen halten.

#### IV. Zur Verfasserschaft Steeles.

Wir wollen im Anschluß hieran noch die Frage zu beantworten suchen, ob Richard Steele, der Herausgeber des *Tatler*, jemals eine englische Grammatik verfaßt hat, wie oft vermutet worden ist. Auffällig und verdächtig ist von vornherein, daß man ihn gerade für die anonym erschienene »Gildon-Brightland«-Grammatik als Verfasser annahm: So schreibt ihm der Katalog der Bodleian deren Verfasserschaft zu (s. S. 196), und so nimmt man ihn als Verfasser der bei Kennedy Nr. 5760 aufgeführten "Grammar of the English Tongue for the use of the schools of Great Britain and Ireland. 1712" in Anspruch <sup>2)</sup>. Diese letzte Grammatik weist sich bereits durch ihren Titel <sup>3)</sup> und die von ihr gegebene Beschreibung eindeutig als das Werk Brightlands aus <sup>4)</sup>. In der mir vorliegenden Ausgabe sind nämlich im Text die Hauptregeln in Verse gebracht, worauf Brightland im Vorwort seines Buches stolz hinweist: "To this End, we have been at some Pains to put all the rules into as smooth and sonorous

---

<sup>1)</sup> Beiblatt zur Anglia XXV 247 unten.

<sup>2)</sup> Kennedy schreibt dazu: "While this grammar by Steele has of late been considered a myth by most scholars, F. A. Barbour in 'The Teaching of English Grammar' (1902) pp. 7—8, gives a very definite account of it, says it was in verse, quotes two passages from it, notes its dedication to the queen, etc."

<sup>3)</sup> Von diesem sind Anfang und Ende genau wiedergegeben.

<sup>4)</sup> Dieser Ansicht ist auch H. M. Flasdieck (Beiblatt zur Anglia 39, 327).

Verse as the Nature of the Subject wou'd bear." Es findet sich darin auch die Widmung an die Königin.

Schon vor rund hundert Jahren glaubte man, daß Steele der Autor von "*A Grammar of the English Tongue, with the Arts of Logic, Rhetoric, Poetry, etc.* London 1728, 12 mo." gewesen sei. Diese Äußerung fand ich in einem Werk von R. Watt aus dem Jahre 1824<sup>1)</sup>; allerdings setzt Watt das Wort "anonymous" in Klammern dahinter. Ohne Zweifel haben wir auch hier Brightlands Grammatik vor uns, und zwar die 5. Auflage vom Jahre 1728 (s. S. 197 Anm. 2).

Wir gelangen also zu dem Ergebnis, daß R. Steele keine der ihm zugeschriebenen englischen Grammatiken verfaßt hat. Der Grund dafür, daß man letzten Endes Steele die von Brightland veröffentlichte Grammatik zuschrieb, wird darin zu suchen sein, daß er unter seinem Pseudonym die "Approbation of Isaac Bickerstaff, Esq." zu diesem Buch schrieb. Man wurde in dieser Annahme auch dadurch bestärkt, daß auf dem Titelblatt kein eigentlicher Verfasser genannt wird. In dieser Approbation fordert Steele seine Leserinnen auf, die Grammatik zu lesen "that their Letters may be something less Enigmatic", und die Männer sollten sie studieren "on Pain of having their Epistles expos'd in their own proper Dress, in my Lucubrations". Dazu mag gekommen sein, daß man den im *Tatler* Nr. 234 anonym erschienenen Brief Greenwoods (s. S. 194 Anm. 6) für Steeles eigenes Erzeugnis hielt, obgleich er einleitend darauf hinweist, daß er ihn von einem Korrespondenten erhalten habe. Man mag dies, wie es in zahlreichen anderen Fällen tatsächlich der Fall war, für eine geschickte Einkleidung gehalten haben. Damit faßte man aber auch die Worte Greenwoods in diesem Briefe — "it is our good fortune to have such a grammar, with notes, now in the press, and to be published next term" — als Steeles Ankündigung einer Grammatik auf; ebenso hielt man das kurz darauf veröffentlichte Werk mit seiner Empfehlung fälschlich für seine Schöpfung.

Berlin.

Martin Lehnert.

---

<sup>1)</sup> Robert Watt, *Bibliotheca Britannica; or a General Index to British and Foreign Literature*, Vol. II, Authors. Edinburgh 1824.

---

## “MACBETH” AS A COMPLIMENT TO JAMES I.



On the accession of King James I in 1603, the company of actors for which Shakespeare was the chief dramatist became the “King’s men” directly under royal patronage; and in *Macbeth*, which was probably written in the winter of 1605—1606, the dramatist added to his original in Holinshed certain elements that have generally been taken as a compliment to the King. As early as 1747, Warburton so interpreted the dumb-show which Shakespeare introduced to set forth James’s ancestry: the King took special pride in his “honourable Predecessors<sup>1)</sup>”; his pedigree, moreover, constituted his sole right to the English throne, a right which throughout his reign he debated bitterly against the Jesuits<sup>2)</sup>; and his supporters advertised to the vulgar the genealogy of the House of Stuart in a broadside, a copy of which is still preserved in the Bodleian Library. Warburton also pointed out that the royal figure in the dumb-show who carries “two-fold Balles and trebble Scepters” is a representation of James himself, and that these insignia symbolize the union of England and Scotland, a consummation that the King was especially urging upon successive Parliaments. Not only James’s ancestral right to the throne and his efforts to unite his realms but also his mystical powers as sovereign of England to cure the disease known as “king’s evil” also has its reflection in a scene that Shakespeare added to Holinshed, in which Edward the Confessor is described as healing sufferers with the royal touch; for, as Capell remarked, James I, who seems to have considered this power a special proof of his right to the English throne, deemed it so important as to merit an elaborate ritual. Obviously, moreover, Shakespeare’s choice of a Scottish story must have pleased the royal ear, especially a story of the

---

<sup>1)</sup> James I, *Workes*, London, 1616, 158.

<sup>2)</sup> See J. Bruce, *Correspondence of James VI of Scotland*, Camden Soc., 1861. “Introduction”.

origin of his own royal family; and, according to Farmer, just such material was used to entertain the King at Oxford in 1605. If Shakespeare then deliberately chose such a plot and introduced into it subsidiary elements so gratifying to his liege and patron, then surely one may well look further in the play for traces of that monarch's tastes and opinions — traces less obvious perhaps to modern eyes but doubtless inserted quite as intentionally as those already cited.

Such influences should especially appear in Shakespeare's additions to his source; and the witch-scenes offer a likely field for exploration. These scenes are almost entirely Shakespeare's own: he took nothing from Holinshed's narrative of the enchantment of King Duffe; his three hags on the blasted heath, he developed from Holinshed's merest hint of "three women in strange and wild apparell, resembling creatures of elder world"; and, for the later witch-scenes, Holinshed supplied only a reference to "a witch" who prophesied that Macbeth "should neuer be slaine with man borne of anie woman". Shakespeare's three hags, in short, with all their detail of demonology did not come from the main source of the play. But King James was deeply impressed with the importance and the wickedness of witchcraft: he declared it a "horrible" crime that a ruler ought "neuer to forgiue<sup>1)</sup>"; he apparently believed that the devil considered him "the greatest enemy he hath in the worlde<sup>2)</sup>", and especially incited witches against his royal person; in Scotland, he had presided at witch-trials and extorted confessions from the unhappy wretches; and, in 1597, he had published his *Dæmonologie*, a summary of his discoveries and beliefs. No wonder that his accession had "sent all the court poets to their occult studies, and the outcome is seen in many Jacobean plays and poems and treatises<sup>3)</sup>"; and yet, strangely enough, the commentators on *Macbeth* have taken little occasion to refer to his writings in connection with these supernatural scenes<sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> James I, *Political Works*, ed. McIlwain, Cambridge [Mass.], 1918, 20.

<sup>2)</sup> *Newes from Scotland declaring the Damnable Life and Death of Doctor Fian, a notable Sorcerer*, 1591, 14—15.

<sup>3)</sup> See H. Littledale in *Shakespeare's England*, Oxford, 1917, I 540.

<sup>4)</sup> Cf. Spalding's reply (*Academy*, Mar. 1, 1879) to Miss Carmichael, who thought that Shakespeare had borrowed his witches from the Norse

Indeed, Shakespeare's three hags and King James's conception of witches show numerous more or less obvious resemblances, though some of these resemblances seem too general and commonplace to be very significant: according to James I<sup>1)</sup>, witches are generally women, such as Shakespeare's hags; they "haunte solitarie places<sup>2)</sup>", such as the blasted heath; they especially follow certain persons<sup>3)</sup> as they do Macbeth, and pursue with their particular malice any that have injured or offended them, as Shakespeare's witch plagued the sailor whose wife had refused her some chestnuts; indeed, their "whole practises" are "to hurte men and their gudes"; they "can make men or women to loue or hate other [*sic*]<sup>4)</sup>", as they make Macbeth hate Banquo; and they can "thicken & obscure<sup>5)</sup>" the atmosphere, and so might properly appear in "fogge and filthie ayre". The chief motive, moreover, for such as used witchcraft<sup>7)</sup> was either revenge as exemplified in the witch's treatment of the sailor, or ambition as exemplified in Macbeth himself. These similarities may be mere chance; but the multiplication of less commonplace details suggests that Shakespeare was carefully calculating his supernatural machinery to the well known opinions of the King; for, indeed, a clever and tactful dramatist, if he portrayed witches to please his patron, would take care to portray them in accordance with that patron's published views.

The first scene of the play depicts the "fag-end of a witch's Sabbath<sup>8)</sup>". King James was especially interested in such evil gatherings, when witches "conueene" for the devil's service "to worke all kinde of mischief<sup>9)</sup>" and to revenge themselves "upon anie whome they haue malice at<sup>10)</sup>". During the witch-trials in Scotland, moreover, Agnis Thompson confessed that she conjured the King's death with the venom of a black toad, and that she had used a "christened Cat" to give

---

Fates. Even Professor Curry cites James I but little ("The Demonic Metaphysics of *Macbeth*", *S. P.*, XXX 395 *et seq.*)

<sup>1)</sup> James I, *Dæmonologie*, 1597, 43—44.

<sup>2)</sup> *Ibid.*, 58.

<sup>3)</sup> *Ibid.*, 47.

<sup>4)</sup> *Ibid.*, 35.

<sup>5)</sup> *Ibid.*, 45.

<sup>6)</sup> *Ibid.*, 39.

<sup>7)</sup> *Ibid.*, 32.

<sup>8)</sup> T. A. Spalding, *Elizabethan Demonology*, London, 1880, 102.

<sup>9)</sup> James I, *Dæmonologie*, 36 and 38.

<sup>10)</sup> *Ibid.*, 43.

the King ill winds on his return from Denmark: perhaps this supplied the source of the familiar spirits of Shakespeare's witches, "Gray-malkin", usually taken as the name of a cat, and "Padock", apparently a contemporary Scottish word for toad. This initial scene that strikes the key-note of the play is hardly fifteen lines in length; and yet its witch's Sabbath obscured in "fogge" and its three hags with cat and toad as familiars, is quite in accord with the conceptions of King James.

The third scene of the play depicts the witches again foregathering. One has been "Killing swine"; another has bewitched the sailor-husband of a woman who refused her chestnuts. He is engaged in the Levantine trade as "Master o' th' Tiger". She plans to sail to Aleppo in a sieve, enter the ship in the guise of a "Rat without a tayle<sup>2)</sup>", and lay a spell upon him. All this follows closely the reiterated beliefs of James I: according to that learned monarch, witches might travel either by the aid of their familiar or by "sayling<sup>3)</sup>"; Agnis Thompson had confessed to the King that she and other sorcerers had gone to North Berwick "by Sea each one in a Riddle or Ciue<sup>4)</sup>". Witches, moreover, might transform themselves "in the likenesse of a little beast or foule" so as to go where they would<sup>5)</sup>; and a rat would be quite the proper shape for a witch to select for gaining secret entrance to the *Tiger*. The other two hags each promise to help their sister with an ill wind for the unfortunate ship, quite as Agnis Thompson got an ill wind for the King's ship on his return from Denmark<sup>6)</sup>; and James elsewhere attributed to witches the power to "raise stormes and tempestes in the aire, either vpon Sea or land<sup>7)</sup>". Perhaps by enchantment or perhaps by lack of food and water, the hag will "dreyne" the unhappy captain "drie as Hay"; he shall not sleep for eighty-one weeks; and he "Scall dwindle, peake and pine": witches, according to the King, could cause illness<sup>8)</sup>; Barbara Napier had testified before him that she had made the Earl of Angus die by a languishing disease<sup>9)</sup>; and

<sup>1)</sup> *Newes*, 16—17.

<sup>2)</sup> See G. L. Kittredge, *Witchcraft*, Cambridge [Mass.], 1929, 13—14.

<sup>3)</sup> James I, *Dæmonologie*, 38.

<sup>4)</sup> *Newes*, 13 and 17.

<sup>5)</sup> James I, *Dæmonologie*, 39.

<sup>6)</sup> *Newes*, 17.

<sup>7)</sup> James I, *Dæmonologie*, 46.

<sup>8)</sup> *Ibid.*, 45.

<sup>9)</sup> *Newes*, 11.

James was particularly interested in sorcery with waxen images which might be pricked with pins or melted in the fire and so cause sickness or death<sup>1)</sup>. Thus the *Tiger* will be "Tempest-tost<sup>2)</sup>"; and those within her must suffer merely because the captain's wife had refused the witch some chestnuts. This colloquy is interrupted by a drum that announces the entrance of Macbeth and Banquo. The witches must get ready for their guests; and they take hands, singing and dancing three "about, about" until "the Charme's wound vp". Just so, to His Majesty's "wonderful admiration" did Agnis Thompson confess that she and other witches "tooke handes... and daunced this reill or short daunce, singing all with one voice<sup>3)</sup>"; and Geillis Duncane even played and danced the witches' "reill" before the King, who "tooke great delight to bee present at their [the witches'] examination<sup>4)</sup>". As the dance ends, Macbeth and Banquo come in, and the business of the plot must recommence; but almost every detail of the forty lines of witch-material that precedes has its parallel in the writings of King James and the witch-trials in which he took such "great delight".

Then follows the three-fold prophecy of the coming glories of Macbeth. According to the King, witches, although not gifted with divine omniscience, were somewhat able to foretell the future<sup>5)</sup>; and their chief power lay in second sight<sup>6)</sup>, a knowledge of things that had already happened, but at such a distance that the news had not yet reached their auditors. In this class of supernatural powers belongs the witches' announcement that Macbeth is Thane of Cawdor, a title that Duncan had already conferred upon him in the previous scene, but of which he as yet knew nothing. When asked whence they owe this "strange Intelligence", the witches vanish without reply: just so Geillis Duncane would not reveal the origin of her power<sup>7)</sup>. Macbeth says that the hags "Melted, as breath into the Winde"; and King James explains that sometimes witches

<sup>1)</sup> James I, *Dæmonologie*, 44.

<sup>2)</sup> *Newes*, 20.

<sup>3)</sup> *Ibid*, 13—14.

<sup>4)</sup> *Ibid.*, 14.

<sup>5)</sup> James I. *Dæmonologie*, 45. Cf. G. Gyfford, *Discourse of Witches*, 1587, Ch. ii.

<sup>6)</sup> The King was deeply interested in clairvoyance. See Harrington, *Nugæ Antiq.*, 1779, II 116.

<sup>7)</sup> *Newes*, 8—9.



use a "mighty wind<sup>1)</sup>" to transport them a short way off. In brief, the surroundings of the witches in this scene and what they say and what they do and the way they disappear, all agree with the conceptions of Shakespeare's royal patron.

The witch-scene in Act IV, though it shows evidence of revision by Middleton, has a number of these same *motifs*. There is the "brindled Cat"; and the use of dead corpses or the "joyntes" of dead bodies — the "Finger of Birth-strangled Babe", for instance — is in the best tradition of necromancy, and follows the beliefs of the King<sup>2)</sup>. Just such a cauldron over a blazing fire and tended by four hags appears in a woodcut in the tract that tells of the Scottish witches<sup>3)</sup>. Miss Campbell, furthermore imputes to King James the proposal of Hecate to raise "such artificial sprites" as shall draw Macbeth on "to his confusion<sup>4)</sup>". As before, the witches dance, boast of their power over wind and weather, and suddenly disappear. Again one is reminded of the witches' Sabbath as described in the Scottish trials that the King had directed not so many years before. Indeed, although most of the detail of the witch-scenes in *Macbeth* can doubtless be picked up here and there in English and Scottish folk-lore, yet the amount of it that Shakespeare could have gotten from the experience and writings of James I suggests that the numerous similarities are not all mere coincidence.

The foregoing evidence would seem to indicate that Shakespeare chose a story for his play that would please the King, and developed in it especially such scenes as were nicely calculated to the meridian of the royal taste. But not only the general outline of the story and the additional material on James's ancestry, on the "king's evil" and on witchcraft, but the whole course of the play, plot, character and theme, is worked out in careful agreement with the King's views on political theory and on psychology and ethics. In the *Basilikon Doron*, James had especially urged his son to use the old chronicles for the study of statecraft<sup>5)</sup>; and he himself referred

---

<sup>1)</sup> James I, *Dæmonologie*, 38

<sup>2)</sup> *Ibid.*, 43 and 59.

<sup>3)</sup> *Newes*, 20.

<sup>4)</sup> L. Campbell, *Shakespeare's Tragic Heroes*, Cambridge, 1930, 228.

<sup>5)</sup> James I, *Political Works*, 1918, 40.

to them on occasion to illustrate the principles of government<sup>1)</sup>. Surely Shakespeare, in composing a play based on chronicle history, a play dealing with the rise and fall of a great monarch, a play obviously written in other regards to please King James, could hardly ignore the theory of government that supported his patron's throne.

Of necessity, James I was deeply interested in political science, as the Renaissance understood that term; for, indeed, his very claim to the crown of England depended on the validity of the theory of Divine Right as determining the succession. He was born a foreigner; and so, as some lawyers argued, could not inherit. The will of Henry VIII definitely barred him from the throne. Most important of all, the Jesuits declared him, as a heretic, incapable of rule. His one claim was his ancestry; and, in all his writings, he exalted birth as the one essential of royalty. Kings, he declared, "are not only GODS Lieutenants vpon earth, and sit vpon GODS throne, but euen by GOD himselfe they are called Gods<sup>2)</sup>". In his address to his first Parliament in 1603, he emphasized his right by birth as the one possible foundation of a just and tranquil reign. He had dared to risk his royal presence before the witches only because, as "the Lord's anointed", he was above their machinations<sup>3)</sup>; and, in 1605, in the very year that Shakespeare was probably writing *Macbeth*, he had declared before assembled Parliament that monarchs who rule by the sanctity of birth are "God's Lieutenants and Vice-gerents on earth". In the light of such a theory, regicide was the most unspeakable of crimes, a "most detestable parricide", as King James declared it<sup>4)</sup>; and he launched his bitterest invective against the Jesuits because they allowed as "lawful, or rather meretorious, ... to murther Princes<sup>5)</sup>". Early in November of this same year of 1605, this teaching of the Jesuits bore sudden and horrifying fruit in the Gunpowder Plot, a conspiracy of Roman Catholic gentlemen to blow up the King and all Parliament; and Guy Fawkes, who was to have fired the

1) E. g., *ibid.*, 37.

2) James I, "Speech at Whitehall", *Workes*, 1616, 529.

3) *Newes*, 29.

4) James I, *Political Works*, 169. Cf. xvii.

5) *Ibid.*, 285.

first that action was presented to the audience; and, when Macduff discovers the gory body of the King, he announces the fact in the very terms of the theory of Divine Right:

Most sacrilegious Murther hath broke ope  
The Lord's anoynted Temple, and stole thence  
The Life o' th' Building.

Just as Shakespeare ennobled the flaccid Duncan of the *Chronicle*, so he debased Macbeth, and gave the wild lawlessness of Duncan's reign to his murderer-successor. In like fashion, Castiglione, and Mediæval works on government contrast a good king and a tyrant. Like Angelo in *Measure for Measure*<sup>1</sup>), Macbeth, who as a subject had been good and virtuous, became, as regicide and usurper, all that is evil. Indeed, his career too clearly illustrates how, in the words of Malcolm, "A good and virtuous nature may recoil in an imperial charge;" and, in the *Basilikon Doron*, King James had warned his son that "a veniall sinne" in another was a "great crime" in a king<sup>2</sup>). Macbeth himself feels his "title Hang loose about him, like a giant's rope upon a dwarfish thief". It is not so much the man Macbeth but rather the usurper Macbeth, who is bad; and, of his badness, the play allows no question. He is a "fiend", a "hell-hound"; he is "Devilish". In Holinshed, the nobles were divided; in Shakespeare, they are all against Macbeth and rise in horrified rebellion. Again and again, he is declared a "usurper" and a "tyrant", apparently as synonymous terms. His tyrannies have made life no longer safe; and he has won even the "rabble's curse".

All this is quite in accord with the King's expressed opinions. He declared a usurper above all "proude and ambitious<sup>3</sup>)", given to suspicion<sup>4</sup>) and altogether evil. He contrasted "a lawful good King, and an vsurping Tyran", and declared: "The one acknowledgeth himself ordained for his people, having receiued from God a burthen of government: the other thinketh his people ordeined for him, a prey to his passions and inordinate appetites." Thus a usurper forces his

---

<sup>1</sup>) See the present writer, "Political Themes in Shakespeare's Later Plays", *J. E. G. P.*, XXXV 61 *et seq.*

<sup>2</sup>) James I, *Workes*, 148 and 156.

<sup>3</sup>) James I, *Political Works*, 278.

<sup>4</sup>) See his "Speech" before Parliament in 1605.

subjects into "unlawful" rebellion<sup>1</sup>). The King, moreover, particularly advised his son, "above all, enrich not yoursef with exactions upon your subjects<sup>2</sup>). Macbeth's misdoings, as deliberate sins, must have seemed especially wicked to James I<sup>3</sup>); according to James, ambition was quite the proper motive for a usurper<sup>4</sup>); and the moral degeneration that Macbeth experiences is just such a spiritual "Leaprosie" as the King attributed to those who once start upon a career of evil, until finally they become, as the King says, "senselesse of sinne<sup>5</sup>)". Indeed, the first half of the play is Macbeth's career as a regicide; and the second half, his career as a usurper: in both, Shakespeare has changed Holinshed to bring the events and the chief characters into close accord with the principles of James I and of his government. In short, *Macbeth* may even have been a sort of answer to the lost play *St. Christopher*, which precipitated action in the Star Chamber by presenting the Roman Catholic side of Gunpowder Plot<sup>6</sup>).

A number of minor elements in *Macbeth* seem also to show adaptation to the royal views. Elizabethan practical ethics did not require or expect chastity or young unmarried men; and even the severer moralists were rather tolerant of such shortcomings: Elyot and Brathwait took for granted "Batchler-sensuality<sup>7</sup>)"; and in the *Faerie Queene* Spenser perforce chose a female knight to symbolize chastity. James I, however, in theory at least, took a more rigoristic view, and urged his son to avoid pre-marital connections, even though, as he said, most people thought them a "light and veniall sinne<sup>8</sup>)". Among the many popular writers on conduct and morality, James I is almost unique in this opinion; and yet one finds it echoed in *Macbeth* in the depiction of the stainless

<sup>1</sup>) James I, *Political Works*, 18.

<sup>2</sup>) James I, *Workes*, 153.      <sup>3</sup>) *Ibid.*, 42.

<sup>4</sup>) *Ibid.*, 156. Cf. A. H. Gilbert (*P. Q.*, XIII 370 *et seq.*) who points out that according to the Senecan tradition, "lust and avarice" were "the two vices most dangerous to a ruler". Shakespeare could easily have developed one or both of these traits in Macbeth; but apparently he deliberately ignored dramatic tradition to follow James I.

<sup>5</sup>) *Ibid.*, 152.

<sup>6</sup>) See C. J. Sisson, *Lost Plays*, Cambridge, 1936, 4—5.

<sup>7</sup>) See the present writer, "Captain General Othello", *Anglia*, XLIII 304.

<sup>8</sup>) James I, *Workes*, 170—171.

Malcolm, the rightful heir to the throne, who, declares among his other virtues his perfect chastity: "I am yet Vnknowne to Woman". The character of Lady Macbeth also is not without parallels in the writings of the King. Women, he somewhat conventionally describes as "weaker vessels then men"; therefore, he adds, "the most part of them are cowards"; and, for this reason, they are "a great deal more vindictiue and cruel then men<sup>1)</sup>". Such a psychology would explain a woman who does not stop at murder and yet utterly breaks down from brooding on the horror of the deed; and, indeed, the King declares conscience "a great torture to the wicked".

Even the poetic style of *Macbeth* may owe something<sup>2)</sup> to the royal taste. King James disliked "effoeminate" language, such as Shakespeare satirizes in the talk of Osric in *Hamlet*; he objected to "pen and ink-horne termes"; and described good writing as "plaine and sensible<sup>3)</sup>", with "Graue words and weightie<sup>4)</sup>"; and yet one's manner of speech should be nicely varied to the particular occasion<sup>5)</sup>. If one compares the style of *Macbeth* with that of *Hamlet*, probably the last play that Shakespeare wrote in the reign of Queen Elizabeth, one feels a notable change toward more simplicity<sup>6)</sup>. *Macbeth* has less of the wordcatching of the comedies, and less of their Euphuistic balance and alliteration. Although the text in places is corrupt, there are no contorted sentences as in Horatio's exposition of recent Danish history or in Hamlet's speech about the dram of evil in all human nature; and the bitter comedy of the drunken porter is not based on puns and word-play like that of the clowns who dig Ophelia's grave. But though the style is plain, it is aptly fitted to the character and the occasion, as King James suggested and as the laws of good dramaturgy require. Perhaps this change in style is due merely to the archaic setting of the play; but doubtless the royal preference also was a factor; for just as James's attacks on witchcraft and on the use of tobacco<sup>7)</sup> produced many similar attacks, surely his political views would likewise inspire the writers of the age.

<sup>1)</sup> James I, *Workes*, 588.      <sup>2)</sup> *Ibid*, 152.      <sup>3)</sup> *Ibid.*, 183—185.

<sup>4)</sup> James I, *Vranie*, ed. Arber, 35.      <sup>5)</sup> James I, *Workes*, 183—184.

<sup>6)</sup> See the present writer, *Archiv*, CLXXI 36 *et seq.*

<sup>7)</sup> James I, *Counterblaste to Tobacco*, ed. Arber, 114 *et seq.*

The theme of a tragedy is the summation of its significance, the general principle of life that plot and character illustrate in their interrelationship; and Macbeth's growth in evil as he passes from one misdeed to another has made critics interpret the play purely on a basis of personal morality, as depicting the degeneration of a character through sin. According to this theory, as Macbeth becomes a hardened criminal, each murder is more terrible than the last until they achieve a climax in the murder of Macduff's children. One very much doubts, however, whether Elizabethans in general and the King and court in particular would accept this comparative evaluation of his crimes. The Elizabethans were socially minded; and the King and court were ardent believers in Divine Right: thus both would consider Macbeth's first crime, the killing of King Duncan, as the most reprehensible of his deeds, for it involved the cutting off of God's Anointed and the destruction of the head and centre of all society; and Shakespeare augmented the crime in every way, by making Macbeth Duncan's host and kinsman and by surrounding it with every supernatural horror. If Macbeth's first crime was his worst, then the theme of the play can hardly be his increasing moral turpitude. The present writer believes that the progress of plot and character suggests that the play has a more definite, and more Elizabethan meaning, a meaning that corresponds much more with the expressed views of Shakespeare's royal patron. Shortly after his accession, King James had declared that the English "of all Nations" were "too easie to be seduced to make Rebellion, upon very slight grounds", and that great care must be exercised to correct this fault<sup>1</sup>); the Gunpowder Plot had but recently given particular evidence of this rebellious nature; and Queen Elizabeth, moreover, had constantly warned him of the seriousness of treason and unforgivable iniquity of revolt<sup>2</sup>). Is not the wickedness of treason, of regicide and usurpation, the very essence of *Macbeth*? The state was the focal point of Renaissance society; and both to royalty and commons, its destruction was the proper subject of a tragedy<sup>3</sup>). The King

<sup>1</sup>) James I, *Counterblaste to Tobacco* (1604), ed. Arber, 96.

<sup>2</sup>) *Letters of Queen Elizabeth and James VI of Scotland*, Camden Soc., 1849, XLVI 75 *et seq.* and 163 *et seq.*

<sup>3</sup>) See A. H. Gilbert, *P. Q.*, XIII 371 *et seq.*

himself had declared that a writer should chose a "lofty subject<sup>1)</sup>"; he echoed the common Renaissance dictum that the function of poetry is to improve and elevate mankind; and especially he echoes the Senecan tradition that the Muse of history ought to dominate any great work of literature<sup>2)</sup>. What could be a more "lofty" historical subject than the foundation of his own royal house? What could more improve the minds of his English subjects and cure them of their rebellious tendencies than a play that showed the shocking effects of such treasonable doings — the ruin, not only of the arch-rebel himself but of all the nobility and even the low "rabble"? The King himself in 1588 had published *Ane Fruitfull Meditation*<sup>3)</sup> on this very theme: how Satan "decieved the nations" and reduced the faithful to the last extremities, but God at last destroyed his enemies. Indeed, the whole significance of the tragedy, demonic, political and moral, seems to show so notable an agreement with the ideas of the King widely scattered in his works that one almost suspects that the dramatist perused his royal patron's writings before working out the play; at least, he must have inquired diligently among the courtiers to learn the monarch's predilections on every subject that could touch his tragedy.

The play *Macbeth* demonstrates in both the natural and the supernatural world the two cardinal points of King James's favorite doctrine of Divine Right: first, that James was by ancestry the rightful King of England; and second that any rebellion against the rightful King was ruinous to all society and abominable in the sight of God. The Victorian moralistic critics see the theme of *Macbeth* as the degeneration of an individual through sin; but the present study would rather suggest a politico-social meaning. It is the story of the ultimate destruction of a regicide-usurper, that greatest of all enemies to society, who severs the very connection between man and God by removing the divine representative on earth. The Elizabethans, like most ages and most peoples, thought in terms of organized society, not of individual persons: that is

<sup>1)</sup> James I, *Vranie*, ed. Arber, 35.

<sup>2)</sup> *Ibid.*, 31.

<sup>3)</sup> James I, *Ane Fruitfull Meditation* on Rev. xx, 7—10, Edinburgh, 1588. Another edition appeared in 1589.

why kings and rulers dominate their serious plays; and, according to their theory, tragedy should "give instruction in affairs of state<sup>1)</sup>". To them the mere destruction of a wicked man would not be great enough to be the theme of a major work of art, and would hardly constitute a "lofty subject" such as James himself had required for significant literature. In that age, the individual man, unless he held great office, was too unimportant in society for the basis of a tragedy; and, when we interpret *Macbeth* as a play of the individual sinner, we take it out of the early seventeenth century and put it into the twentieth. *Hamlet* is the drama of a righteous prince, forced by circumstance and by his very righteousness to overturn the *de facto* government; and he and the King and all the court go down to ruin: *Macbeth* is the converse, the story of a wicked man who overthrew the state, wrought destruction on society and finally on himself. *Hamlet* is a Greek tragedy, like *Œdipus*, of a hero unconscious of sin, who struggles against almost insuperable odds; *Macbeth* is a more Christian tragedy of just retribution, or better, a Renaissance tragedy, showing how Satan for a time may have "decieved the nations", but how God will ultimately punish the false leader and restore his own. It is the tragedy of a people misled by a false prophet, but at last returning to the path of righteousness, having paid for their misdoings unto the uttermost farthing.

West Virginia University. John W. Draper.

---

<sup>1)</sup> T. Heywood, *Apology for Actors*.



## THOMSON'S "SEASONS", 1744 — AN UNNOTICED EDITION.



The following pages concern a hitherto unnoticed edition of James Thomson's *Seasons* that is the result of a revision immediately following the one known to have been made in 1743—1744, and that presents readings whose first appearance is regularly assigned to Thomson's final edition of 1746.

The ledger of Henry Woodfall, who printed for Andrew Millar the editions of Thomson's poems and plays from October 1734 to May 1746, contained entries as follows<sup>1</sup>):

"June 19, 1744. Printing Thomson's *Seasons*, 8<sup>vo</sup>., No. 1500, 16<sup>1</sup>/<sub>4</sub> shts. / Title in red and black. / 1500 erratas. / For divers and repeated alterations, 2 £. 4s."

"July 7, 1744. Printing the 1<sup>st</sup> vol. of Mr. Thomson's Works, 8<sup>vo</sup>., No. 1500, 20<sup>1</sup>/<sub>2</sub> shts. / Title in red and black."

"June 26, 1745. Thomson's *Seasons*, 8<sup>vo</sup>., No. 500, 15<sup>1</sup>/<sub>2</sub> shts."

The second of these three entries concerns the *Seasons* in the first volume, dated 1744, of *The Works of Mr. Thomson. In Two Volumes*, commonly known as "the 1744 Edition". The entry does not concern the *Sophonisba* with independently numbered pages and signatures bound in at the end of the volume. This *Seasons* will be referred to as the *1744 large octavo*. It consists of a note to readers, reverse plate for *Spring* + Title, reverse blank + pages 1—324, comprising 20 Sigs. B—I, K—U, X, each of 8 leaves, and a Sig. Y, of 2 leaves; page 324 contains only an errata list of eight items.

The first of the entries concerns the smaller octavo *Seasons* dated 1744, to be designated as *1744 A*. This consists of blank fly-leaf + Title, reverse blank + Dedication, reverse explanatory note + plate for *Spring*, front blank + pages 1—243, comprising 15 Sigs. B—I, K—Q, each of 8 leaves, and a Sig. R, of 2 leaves with last page blank. An errata slip with ten items is pasted on page 243 or tipped in after that leaf.

---

<sup>1</sup>) Quoted as printed in *Notes and Queries* No. 292, June 2, 1855, p. 419.

The third of Woodfall's entries quoted above would appear to call for a *Seasons* with a title-page dated 1745. I have met with no copy so dated. The following discussion assumes that the 1745 issue was dated 1744 and is the issue hereafter styled 1744 B. A later discovery of an issue dated 1745 would seem unlikely to affect the validity of the inferences, and it would not affect the facts, in this present paper.

It has not been noticed, I believe, that there are two forms of the 1744 small octavo. These may be designated as 1744 A and 1744 B. The B issue has those general features listed for 1744 A in the second paragraph above, except that 1) its Sig. R consists of but one leaf, the whole volume ending with page 242; and 2) it has no errata slip, all the errata of 1744 A being corrected in the text.

Farther, up to the *Hymn*, p. 238, the page divisions of 1744 B agree with those of 1744 A. The last lines of the several pages of the *Hymn* are: p. 238, A l. 13, B l. 17; p. 239, A l. 36, B l. 41; p. 240, A l. 61, B l. 67; p. 241, A l. 87, B l. 93; p. 242, A l. 112, B end of *Hymn*.

1744 B is reset throughout: 1) the type of B appears to be slightly different from that of A; 2) B differs from A in the location of the signatures on the pages; 3) in hundreds of correspondent lines through the volumes, the spacings between words or letters in B differ from those in A. Yet, as has been noted above, up to p. 238 the page divisions of A and B agree; the pages of B up to p. 238 were so set up as to appear identical with those of A; and both title-pages are dated 1744.

The variants of the text of 1744 B from that of 1744 A in type, spelling, capitalization, punctuation, and wording, are as follows<sup>1</sup>):

*Spring*: 19, A Winter B Winter / 52, A Nor ye who B Nor, ye, who / 55, A rural B *rural* / 59, A Kings B Kings, / 60, A some, B Some, / 123, A Buds, B Buds / 125, A sons B Sons / 143, A now B now, / 155, A Gradual B Gradual, / 174, A dimply B dimpled / 206, A Proportion, B Proportion / 208, A Here, mighty Newton, the dissolving Clouds B Here, awful Newton, the dissolving Clouds / 209, A Form, as they scatter round, thy showery Prism; B Form, fronting on the Sun, thy showery Prism; / 210, A Untwisting, to the philosophic Eye, B And to the well-instructed Eye unfold / 229, A it's B its / 256, A Heaven; B Heaven; / 285, A And hates whate'er is excellent and good. B And hates that Excellence it cannot reach. / 291, A That restless Wish, that infinite Desire, B That noble Wish, that never-cloy'd Desire, / 292, A seek, B seeks, / 317, A The Seasons since, as hoar Tradition tells, B The Seasons since have, with severer Sway, / 318, A Have kept their constant Chace:

<sup>1</sup>) The line numbers in this article are those of the editions in question.

the Winter keen B Oppress'd a broken World: the Winter keen / 330, A Oppressive, sat not on the Springs of Life. B Hung not, relaxing, on the Springs of Life. / 338, A Of Nutriment and Health, salubrious, blest, B Of Nutriment and Health, and vital Powers, / 339, A And deeply stor'd with wondrous vital Powers. B Beyond the search of Art, 'tis copious blest. / 359, A People, what, B People, What, / 364, A In what B In What / 390, A weak, helpless, uncomplaining B weak helpless uncomplaining / 401, A Naisds B Naiads / 420, A Captive B Infant / 423, A thee then to ply thy B you then to ply your / 429, A once, B once / 455, A Paints in immortal Verse and matchless Song: B Paints in unequal'd Harmony of Song. / 489, A The Morning Dews, B The-Morning Dews, / 492, A her B it's / 704, A its B it's / 783, A Scene, B Scene ' 811, A Rocks, B Rocks / 938, A it's B its / 993, A Musick B Music / 1142, A Degrees, B degrees, /.

*Summer*: 141, A it's B its / 261, A or, B or / 838, A smiles B smiles, / 844, A Crimes B Crimes, / 854, A What their B With their / 992, A labring B lab'ring / 1370 A Walking B walking / 1462, A Worth, B Worth / 1564, A his B thy / 1570, A thro' B through /.

*Autumn*: 144, A Imagination-flush'd. B Imagination flush'd. / 167, A And, B And / 381, A wide-dispers'd, B wide dispers'd, / 439, A thro' B thro' / 900, A With B With, / 1116, A Luster B Lustre / 1264, A fantastic B fantastick / 1282, A beside B besides / 1331, A Luster B Lustre /.

*Winter*: 162, A Meantime B Mean-time / 170, A Head, B Heads. / 202, A Air Sea B Air, Sea / 211, A ever-tempting ever-cheating B ever-tempting, ever-cheating / 240, A buries deep B buries wide / 628, A sidelong B side-long / 636, A Down B Dow / 648, A light-fluttering, B light fluttering, / 717, A whence art B whence are / 737, A village B Village / 751, A dumb B dum / 755, A Wide-spouted B Wide spouted / 830, A they want; B he wants; / 856, A Mountains B Mountains, / 878, A Sun, B Sun / 881, A round, his B round his / 895, A nor, B nor / 934, A Head, B Heads, /.

*Hymn*: 16, A Storms. B Storms / 95, A Summer-Ray, B Summer-Ray /.

In *Spring*, 1) in all the variants between 1744 A and B listed above, 1744 A agrees with 1744 large octavo, except in line 125 (1744 large 8<sup>vo</sup> 1746 A and B, 1744 B, agree), cp. 155 and 291 (in each of which 1746 A omits a comma); 2) up to line 489, 1746 A and B agree with 1744 B in all the lines except 155 (1746 B and 1744 B agree), 453 (1746 A and B in the matchless Harmony), and 210 (1746 A and B sage-instructed for 1744 B well-instructed); 3) after line 488, 1746 A and B agree with 1744 A in lines 704, 783, 811, 993, and with 1744 B in lines 938 and 1142 (l. 489, 1746 A The Morning-Dews 1746 B The Morning-Dews, / in l. 492, 1746 A and B its). In *Spring* where 1746 A differs from 1746 B (that is, up to about l. 492), 1744 A and B and 1746 B agree, except in lines 155 (1744 A and 1746 A Gradual 1744 B and 1746 B Gradual), 292 (1744 A disdaining, seek, 1746 A disdaining seeks, 1744 B and 1746 B disdaining, seeks,), 380 (1744 A and B l. 378 away; 1746 A away, 1746 B a way;), 489 (1744 A The Morning Dews, 1744 B The-Morning Dews, 1746 A The Morning-Dews 1746 B The Morning-Dews,).

In *Summer*, 1) in all the variants between 1744 A and B listed above, 1744 A agrees with 1744 large octavo; 2) in all the points in the list 1746 A and B and 1744 A agree, except in lines 141 (1746 A and B and 1744 B its), 992 (1746 A and B and 1744 B lab'ring), and 1564 (1746 A and B and 1744 B thy). It is to be noted that corrected readings of line 1564 of 1744 large octavo and 1744 A are given in the errata lists of those editions; the corrections are to the reading of 1744 B. The use of "through" in 1744 B l. 1570, is practically unique, for all the editions have regularly "thro" or "thro'".

In *Autumn*, 1) in all the variants between 1744 A and B listed above, 1744 large octavo agrees with 1744 A, except in line 144 (1744 B and 1746 A and B no hyphen); 2) at all points in the list 1746 A and B and 1744 A agree, except in lines 144, 439, 900, and 1282 (in each of which 1746 A and B and 1744 B agree). It is to be noted that corrections to the readings of 1744 B for lines 900 and 1282 of 1744 large octavo and 1744 A are given in the errata lists of those editions.

In *Winter*, 1) in all the variants between 1744 A and B listed above, 1744 large octavo agrees with 1744 A, except in lines 717 (1744 A misprints art for are) and 934 (all but 1744 A Heads,); 2) at all points in the list, 1746 A and B agree with 1744 A, except lines 717 (1744 A misprints art for are), 934 (all but 1744 A Heads,), and 830 (1746 A and B wording differs from 1744 A and B). It is to be noted that corrections to the readings of 1744 B for lines 170, 240, and 830 of 1744 large octavo and 1744 A are given in the errata lists of those editions; and that the errata list of 1744 A corrects l. 934 to read like 1744 B, while the 1744 large octavo has the corrected reading in its text.

In the *Hymn*, lines 16 and 95, 1744 large octavo, 1744 A errata list, 1744 B, and 1746 A and B agree.

The following will indicate that 1744 A is earlier than 1744 B:

1) B has no errata list.

2) B corrects in its text each of the errata in the 1744 A and 1744 large octavo errata lists.

3) Wherever in *Spring* 1744 A and B differ, 1744 A agrees with 1744 large octavo — except in line 125, where the difference is really insignificant and perhaps accidental.

4) Wherever in *Spring* 1744 A and B differ, B agrees with 1746 A and B — except in lines 155, 210, 455, 489, 704, 783, 811, 993, in all of which (except l. 210, where the 1744 B passage is clearly later than 1744 A) the differences are really not significant.

The 1744 large octavo p. 324 has an errata list of eight items. Seven of these coincide with the first seven of the ten on the errata slip in 1744 A. The last three of the ten of 1744 A are corrected in the text of the 1744 large octavo. So it would appear that these three of the large octavo (Signature T — *Winter* l. 934; *Hymn*, ll. 16, 95) were set or made correct after the printing of 1744 A.

was completed, and that the seven errors were left standing in the large octavo because its sheets on which the seven occur had been printed off when the 1744 A errata list was made up. Woodfall's ledger enters 1744 A as of June 19, and 1744 large octavo as July 7. Further confirming the suggestion just made is the fact that the large octavo errata list contains, as has been indicated, one item not in the 1744 A errata. This is an error in *Autumn* l. 214 of "embowering" for "encircling". Both 1744 A and B read correctly "encircling". The fact that l. 212 ends "embowering Woods." and l. 214 ends "encircling Hills," caused the eye of the large octavo compositor to slip for the moment.

In *The Library*, Sept. 1936, I have shown that there are two forms of the 1746 *Seasons*; that the 1746 B issue probably preceded the 1746 A issue; that 1746 A arose from that "Recomposing the first sheet" of 1746 B which Woodfall notes in his ledger: "May 9, 1746. Printing a new edition of Thomson's Seasons, 12 mo., with alterations, No. 4000, 10 shts. / Recomposing the first sheet. / Title in red and black."

From what has been said, it would appear that the sequence of the issues is as follows: U, 1744 A, dated by Woodfall June 19, 1744; V, the 1744 large octavo (Volume I of the *Works*, dated 1744), dated by Woodfall July 7, 1744; W, 1744 B, probably that dated in Woodfall's ledger June 26, 1745; Y, 1746 B, dated by Woodfall May 9, 1746; Z, 1746 A, covered in Woodfall's entry of May 9, 1746, recording the "Recomposing the first sheet" of Y<sup>1</sup>). I letter these U, V, W, Y, Z because an issue dated 1745 (to be numbered X) may be found.

It is apparent, then, that 1744 B presents the results of a revision made immediately after the issue 1744 A, producing a number of readings whose first appearance has hitherto been assigned to the 1746 edition.

Comparison of the variants between 1744 A and B listed above and the variants between 1746 A and B given by me in *The Library*, Sept. 1936, will show the interesting facts that the considerable variants between A and B of 1744 occur in *Spring* lines 1—492, no later variant being noted before line 704; and that the variants between A and B of 1746 occur in the first sheet of *Spring*, lines 1—489. Examination of the two lists of variants will show that those between 1746 A and B are not the same as those between 1744 A and B, and that the nature of those of 1744 A and B could have had no influence on those of 1746 A and B. In

<sup>1</sup>) The features of the texts themselves led me to these conclusions before I noticed the pertinence of the entries in Woodfall's ledger.

my *Library* article I suggested that the variants between 1746 A and B (all of which occur in the first sheet) are due to a hasty recomposing of the first sheet of 1746 to supply additional copies of that sheet consequent upon Millar's increasing of the size of his order while the printing was in progress—after the type for sheet 1 had been distributed. Perhaps the variants between 1744 A and B in *Spring* lines 1—492 are due to Thomson's undertaking of a revision of the *Seasons* after 1744 A and getting only up to about line 500 of *Spring* when the copies of 1744 A were pretty well sold off and more copies had to be set and printed. So the new printing 1744 B would exhibit the new revision as far as it had proceeded. The lists given above show that the variants between 1744 A and B after *Spring* line 492 are comparatively few, and from their nature are not the results of any deliberate revision.

Examination of the 1744 variants listed here, and the 1746 variants in my article in *The Library*, Sept. 1936, will show that in *Spring* up to about line 500, 1746 A and B are greatly closer to 1744 B than to 1744 A, and that in the whole volume after about line 500 of *Spring* 1746 A and B are greatly closer to 1744 A than to 1744 B; and that 1746 B (the earlier issue of 1746) is greatly closer to 1744 B than to 1744 A in *Spring* up to about line 500, and closer to 1744 A than to 1744 B in the rest of the volume.

I have found no printed issue of the *Seasons* that shows a combination of the two sets of readings just noted, and that so could have been used as a basis for the revision that produced the "copy" for 1746 B (the earlier issue of 1746). Perhaps for 1744 B Thomson supplied a copy of 1744 A revised by hand up to *Spring* about line 500. Perhaps for 1746 B he supplied this or another hand-corrected copy of 1744 A still farther corrected by hand.

New London, Connecticut, U.S.A. John Edwin Wells.

---

## BROWNING UND DONNE.

(Hintergründe einer Wortentlehnung.)



In dem vom Standpunkte des philologischen Berufsethos aus beachtenswerten Gedicht *A Grammarian's Funeral*<sup>1)</sup> läßt Browning seinen Renaissancegelehrten von einem unstillbaren Wissenschafts- und Weisheitsverlangen erfüllt sein. Für den fast animalischen Rausch dieses *appetitus intellectus* findet er folgende Verse grotesk-erhabener Charakterisierung:

Fierce as a dragon  
He (soul-hydroptic with a sacred thirst)  
Sucks at the flagon.

Tierisches, Kindliches, Krankhaftes und Heiliges sind in dieser verkürzenden bildmischenden Sprache Aspekte des inbrünstigen Erkenntnisdranges.

Der Vergleich dieses Verlangens mit dem Durste ist an sich nichts Ungewöhnliches. Shelley und Balzac, beide für Brownings Künstlertum nicht unbedeutsame Wirkungskräfte, kennen, der eine für den Bereich idealer Geistigkeit (der Ausdruck *sacred thirst* begegnet bei Shelley wörtlich), der andere für die konkreteren Formen der Leidenschaft solche Bilder des Durstes, wie bereits an anderer Stelle dargelegt<sup>2)</sup>.

Eine nähere Beachtung verdient jedoch in den obigen Versen der in Form und Bedeutung auffällige, man möchte sagen barock-pathetische Ausdruck *soul-hydroptic with a sacred thirst*. Dieser ist nämlich mit einiger Sicherheit unmittelbar zurückzuführen auf den Sprachgebrauch des 'metaphysischen' Dichters und späteren Dekans an der St. Pauls-Kathedrale John Donne (1572—1631) und liefert uns einen

<sup>1)</sup> Vgl. Verf., *A Grammarian's Funeral*, Festschrift für Max Deuschbein, Quelle & Meyer, 1936.

<sup>2)</sup> Ib. 154.

Hinweis und Schlüssel zu einem weiteren Gestaltungsfaktor in Brownings künstlerischer Erfahrungswelt, so daß also die von uns unternommene Gedichtinterpretation noch um einen bedeutsamen Zug ergänzt wird. Browning entnahm für das Lebensbild seines heroischen Forschers einen der kühnsten und verblüffendsten Farbtöne der Palette eines Genies, dem er sich in mancher Hinsicht artverwandt und wesensähnlich fühlen mochte. (Hatte er Donne, wie einen Shelley, auf eigene Faust entdeckt? Oder war er, selber in der Romantik wurzelnd, auf den von dieser (Coleridge, De Quincey) wieder zu Ehren gebrachten Erlebnis- und Gedankenlyriker des Barock auf romantischen Seitenpfaden gestoßen? Diese Fragen müssen offen bleiben.)

Das Wort *hydroptic* ist nach Ausweis des New Engl. Dict. ungebräuchlich und altertümlich. Das NED verzeichnet nur wenige Belege, darunter als ersten eine Briefstelle von Donne, sodann später aus dem 17. Jhdt. zwei weitere Stellen (Reynolds und Sir A. Haslerig) und schließlich unsern Browning-Beleg. *Hydroptic* begegnet bei Browning nur noch einmal in *Cenciaja* 66 im ursprünglichen konkret-meditinischen Sinn:

Those symptoms which her death made manifest  
Hydroptic, . . . .

Ein zugehöriges Subst. findet sich bei ihm nicht.

*Hydroptic* ist eine auffällige Bildung. Das unorganische t ist offenbar in Analogie nach Ausdruckspaaren wie *epilepsy* — *epileptic* (lt. NED) oder in Angleichung an *narcotic* (seit 1601 belegt), *hypnotic* (seit 1625 belegt) u. dgl. eingeschoben. Das heute veraltete, durch das volkstümlichere *dropsy* verdrängte Subst. *hydropsy* < lat. *hydropisis* < griech. \*ὕδρωσις < ὕδρωσις hat, abgesehen von der obsoleten Form *hydroptic*, als entsprechendes Eigenschaftswort in erster Linie *hydropic* < lat. *hydropicus* (vgl. Luc. 14, 2 quidam hydropicus) < griech. ὕδρωπιος, während zu *dropsy* das Adj. *dropical* gehört, das im NED seit dem Ende des 17. Jhdts., also noch nicht bei Donne, belegt ist. Die auffällig gebildete Form *hydroptic* wird nun bei Donne des öfteren gebraucht, begegnet außer im 17. Jhdt. nur noch bei Browning und über diesen hinaus (jedenfalls nach Ausweis des NED) nicht mehr, so daß die Hertüibernahme des Ausdrucks von Donne her zu Browning



als einigermaßen wahrscheinlich anzunehmen ist, zumal dessen figürliche Verwendung im Sinne von 'durstig, unersättlich, gierig', wie sie Browning in dieser einzigen Stelle vornimmt, zuerst und mehrfach bei Donne anzutreffen ist. Außer der im NED naphaft gemachten Donne-Stelle sind bei der Prüfung der formal und semasiologisch bemerkenswerten Verwendung des Wortes eine Reihe anderer Belege heranzuziehen. Es erweist sich, um das Ergebnis voranzustellen, daß dieses Wort bei Donne einer charakteristischen und wesentlichen Ausdruckssphäre zuzuzählen ist.

Prüfen wir nun die Bedeutungen von *dropsy* und *hydroptic* in ihrem jeweiligen Sinnzusammenhang in den Gedichten und in der Prosa von Donne<sup>1)</sup>.

*Dropsy* ist zunächst Krankheitsbezeichnung = Wassersucht. Dem medizinischen Bilde der Ansammlung wasserähnlicher Flüssigkeit in den Geweben und Körperhöhlen, wodurch der Körper aufgetrieben und aufgebläht erscheint, entspricht die Verwendung in einer Predigt (*Fifty Sermons* I [1627] Hayward 684):

A Dropsie hath extended me to an enormous corpulency, and unwieldinesse

(D. spricht nicht von sich selber, sondern vom Menschen überhaupt, der, ehe er sichs versieht, einer Krankheit zum Opfer fällt. Die Wassersucht wird hier als Beispiel gewählt.) In dem Gedichte *Love's Diet*, Gr. 55 [vor 1598] werden ohne Nennung des Wortes *dropsy* die Attribute dieses Zustandes auf das seelische Krankheitsbild einer auf 'Diät' gesetzten Liebe, deren Pathologie nebst therapeutischen Erwägungen der Dichter schildert, übertragen:

To what a cumbersome unwieldinesse  
And burdenous corpulence my love had grown . . .

Ähnlich wird in der Jesuitenpolemik *Ignatius His Conclave* [1611] der Ausdruck *dropsie* auf das aufgeblähte Pfründenwesen der Kirche angewandt:

Yet those Graunts are so infected, with pensions, and other burdens  
by which the kings servants, and the yonger sons of great persons are

<sup>1)</sup> Die Zitate erfolgen für die Gedichte nach H. J. C. Grierson, *The Poems of John Donne*, Oxford 1912; für die Prosa nach J. Hayward, *John Donne, Complete Poetry and Selected Prose*, London, Nonesuch Press 1932.

maintained, that this greatnesse of the Church there is rather a dropsie, than a sound state of health . . . (Hayward 387).

Die Beschwerlichkeit, Schwerfälligkeit und Bürde des wassersüchtigen Zustandes ist sodann der wesentliche Bestandteil des Bildes, das in der glänzenden Realistik von Donnes Sturmschilderung in dem Gedichte *The Storm* [1597] den Zusammenhang verständlich macht:

. . . the Hold and Wast

With a salt dropsie clog'd . . . (Gr. 177),

d. h. das Schiff, Schiffsraum (*hold*) und Mitteldeck (*waist*), war schwerfällig behindert durch eine wahre Wassersucht von Salzfluten. Dieser Zustand wird zu den Übelkeiten des Schiffes, *the ships sicknesses*, gezählt. — Unser Beispiel stellt insofern einen Übergang zur (unten S. 231 folgenden) zweiten Bedeutungsgruppe dar, als die Vorstellung des krankhaften Durstes gleichfalls an dem Bilde mitbeteiligt ist, wenn es bald darauf heißt:

Pumping hath tir'd our men, and what's the gaine?

Seas into seas throwne, we *suck in* againe.

[Ähnlich vorher die Anwendung des Durstbildes auf die Sonne:

. . . it rain'd more

Than if the Sunne had drunke the sea before.

Barocke Bildübersteigerung dieser Art auch in *The Progresse of the Soule* XXXIV (Gr. 308) über den Wal:

Now drinkes he up seas, and he eates up flocks,

He justles Ilands, and he shakes firme rockes.]

Das Adjektiv *hydroptic*, auf Personen angewandt, besonders auf trunksüchtige, fettleibige, spießerische Menschen, hat den derben ironischen Sinn von aufgeschwemmt, schwammig, korpulent:

*Divine Poems* III [n. 1617], Gr. 323: Th' hydroptique drunkard, and night-scouting thiefe.

*Elegie* XVI (v. 1598], Gr. 112: Nor spungy hydroptique Dutch shall thee displease.

*Elegie* IV [v. 1598], Gr. 84: By thy hydroptique father catechiz'd

(der Liebhaber wird von dem Vater des Mädchens ins Verhör genommen. Der Zorn des Ertappten rächt sich in den ironischen Attributen, die diesem Bürgersmann zugelegt werden).

Diese ganze Gruppe von Verwendungen ist also dadurch gekennzeichnet, daß von dem konkreten Aussehen, das mit

der Wassersucht verbunden ist, die Bedeutung ins Figürliche hinüberspielt.

Eine zweite Gruppe von Verwendungen geht von der damals offenbar herrschenden medizinischen Vorstellung aus, daß mit der Wassersucht ein ungewöhnliches Durstgefühl und Trinkbedürfnis verbunden sei. Dies geht aus einem *Dietarium* des 16. Jhdts. hervor, worin es (vgl. NED sub *hydropsy*) heißt: *The more a man doth drynke that hath the Idropsie, the more he is a thirst*<sup>1)</sup>. Von hier aus erklärt sich die bildliche Verwendung im Sinne eines unersättlichen, unstillbaren Verlangens nach materiellem oder geistigem Besitz. Johnsons Dictionary (Brownings *Vademecum*!) führt unter *hydropic(al)* — *hydroptic* kennt es nicht — folgende Stellen an: *Some men's hydropick insatiableness learned to thirst the more, by how much more they drank* (K. Charles). — *Every lust is a kind of hydropick distemper, and the more we drink the more we shall thirst*. (Tillotson [Erzbischof v. Canterbury, 1630—94]). Das NED hat folgende Belege: 1548 Strype *Eccl. Mem.* II, J. Hales App. Q. 50: *The great dropsy and the insatiable desire of riches of some men*. — 1612 Dekker<sup>2)</sup> "It be not good": *Seas could not quench his dropsie*. — 1717 L. Howel. "Desiderius": *Ambition . . . will prove an insatiable Dropsy*.

Bildlicher Gebrauch dieser Art findet sich bei Donne in folgenden beiden Fällen: *To the Countess Bedford (Obsequies to the Lord Harrington)*, [1614], Gr. 275:

. . . . . Calentures (= Tropenfieber)

Of hot ambitions, irreligions ice,

Zeales ague, and hydroptique avarice . . .

(die *infirmities*, welche die zeitliche Existenz des Menschen mit sich bringt, werden hier aufgezählt. *Hydroptic* hat den Sinn von 'dürstend, gierig').

*Nocturnall upon St. Lucies Day*, [1612? Gr.], Gr. 44:

The world's whole sap is sunke:

The generall balme th'hydroptique earth hath drunk

Whither, as to the beds-feet, life is shrunke . . .

(= die dürstende Erde). In beiden Fällen wird etwas Krank-

<sup>1)</sup> 1542, Boorde, *Dyeatary* XXXVIII (1870).

<sup>2)</sup> Auch dieser Dichter wurde von Browning geschätzt, vgl. *Epps* 57. *Donne and Dekker, brave poets and rare*.

haftes beschrieben. Das zweite Gedicht hat sogar eine ausgesprochen pessimistische Grundtönung.

Über diesen Gebrauch hinaus ergeben sich von dieser Bildvorstellung des Durstes zwei für D. höchst bezeichnende Verwendungsweisen. Zunächst finden wir das Wort *hydroptic* bildlich zur Bezeichnung eines triebhaft unbändigen, maßlosen Wissensdranges, der für die Lebensstimmung der Hochrenaissance als exemplarischer Ausdruck gelten mag. Donne berichtet nämlich in seinen Briefen in einer autobiographisch höchst wichtigen Stelle über seine Studienzeit. Er sei vom Rechtsstudium abgelenkt worden durch die schlimmste 'Wollust', nämlich ein geradezu wassersüchtiges, unmäßiges Begehren nach Wissen und Sprachenkenntnis: *This I made account that I begun early, when I undertook the study of our laws: but was diverted by the worst voluptuousness, which is an Hydroptic immoderate desire of humane learning and languages . . .* [Letter to Sir Henry Goodyere (1608), Hayward 456]. Hier stoßen wir auf eine Stelle, die in ihrem Humanismus mit jener bei Browning gefundenen weitgehende Ähnlichkeit aufweist<sup>1)</sup>. (Es ist reizvoll zu sehen, wie das

<sup>1)</sup> Der Wert dieser Briefstelle wird auch dadurch kaum herabgemindert, daß Donne früher einmal [wie Hayward annimmt ca. 1600, möglicherweise an Sir H. Wotton] einen Brief folgendermaßen begann:

Sir, I am no great voyager in other men's works: no swallower nor devourer of volumes nor pursuant of authors . . .

Er gibt im Verlaufe des Briefes, der einen gewissen Stolz auf Eigenständigkeit des Denkens und im übrigen seine Kenntnis Dantes und Senecas bekundet, zu:

yet I read something.

An Donnes umfassender theologischer und philosophischer Belesenheit kann schlechterdings kein Zweifel bestehen.

Dieser Brief steht auch in einem weiteren Punkte in pikantem Gegensatz zu Brownings *A Grammarian's Funeral*, wenn es heißt:

when I have at home a convenient garden I covet not to walk in other broad meadows or woods, especially because it falls not within that short reach which my foresight embraceth, to see how I should employ that which I already know; to travayle for inquiry of more were to labor to gett a stomach and then find no meat at home. To know how to live by the booke is a pedantry, and to do it is a bondage. (Sperrung von mir.)

Vgl. Browning: Yea, this in him was the peculiar grace

. . . . .  
That before living he'd learn how to live.

‘elisabethanische Temperament’<sup>1)</sup> Brownings für das Renaissance-motiv seines Gedichtes ganz ähnliche Sprache findet).

Diese Stelle hat ihr poetisches Gegenstück in einer Versepistel Donnes an *Mr. B. B.* (Gr. 212), [zw. 1597—1608], offenbar einen juristischen Studienfreund. Darin warnt er den Freund vor seinen eigenen Fehlern und rät ihm, sich nicht den Lockungen der schönen Künste allzu willig zu ergeben und mit dem schlecht mündenden Rechtsstudium zum eigenen Schaden nicht zu spät Ernst zu machen:

Is not thy sacred hunger of science  
Yet satisfy'd? Is not thy braines rich hive  
Fulfil'd with hony which thou dost derive  
From the Arts spirits and their Quintessence?  
Then weane thy selfe at last, and thee withdraw  
From Cambridge thy old nurse, and, as the rest,  
Here thoughtly chew, and sturdily digest  
Th'immense vast volumes of our common law;  
And begin soone, lest my griefe grieve thee too,  
Which is, that that which I should have begun  
In my youthes morning, now late must be done;  
And I as Giddy Travellers must doe,  
Which stray or sleepe all day, and having lost  
Light and strength, darke and tir'd must then ride post.

[Sperrungen von mir.]

Hier haben wir also das ganz gleich geartete Bild des geistigen Hungers: Brownings *sacred thirst* entspricht hier ein *sacred hunger*.

Bilder des Mahles, der Sättigung, der Diät begegnen auch sonst, z. B. in dem poetischen Brief an *Sir Henry Goodyere* (Gr. 183):

The noble Soule by age growes lustier,  
Her appetite, and her digestion mend,  
Wee must not sterve, nor hope to pamper her  
With womens milke, and pappe unto the end.

Provide you manlyer dyet; you have seene  
All libraries, which are Schools, Camps, and Courts;  
But aske your Garners if you have not beene  
In harvests, too indulgent to your sports.

Das Bild des Entwöhnens (*wean*) läßt an den gegen-  
teiligen Ausdruck *suck* bei Browning erinnern, wozu hin-

<sup>1)</sup> *Browning was more of an Elizabethan than a Victorian*, Chesterton, Robert Browning 1903, 154. Ähnlich H. Hovelaque in *La Jeunesse de Robert Browning und Brownings English in Sordello*, Paris 1933.

sichtlich der übertragenen Gebrauchsmöglichkeiten beider Wörter Donnes Gedicht *The Good Morrow* (Gr. 7) eine Parallele liefert:

. . . . were we not wean'd till then?  
But suck'd on countrey pleasures, childishly?

Der bildliche Gebrauch von *suck* ist bei Donne mehrfach anzutreffen im Sinne mannigfacher Art der Rezeption. In *The Progresse of the Soule* (G. 295) heißt es von der Sonne:

In the first East, thou . . . .  
Suck'st early balme . . . .

[vgl. hierzu den S. 231 gebrachten Beleg aus *Nocturnall*.]

*Letter to Sir Henry Wotton* (Gr. 182):

Having from these suck'd all they had of worth.  
(Der Eklektiker Donne wird hier sichtbar: er lobt den Gönner und Freund, daß dieser

. . . . from German schismes, and lightnesse  
Of France, and faire Italies faithlesnesse  
das ihm wertvoll Erscheinende in sich aufgenommen habe.)

Die Vorstellung des Absorbierens und Assimilierens ethischer Werte bzw. ihrer Negative wird bei Donne auch durch das in diesen Sinnbezirk gehörige Bild des Schwammes sprachlich verdeutlicht, so *Letter to Sir Henry Wotton* (Gr. 181):

Men are sponges, which to poure out, receive.  
[Beachtenswert ist, daß *spongy* mit *hydroptique* gekoppelt erscheint, s. o. S. 230.]

Das Bild der Stillung des Durstes am Born der Wissenschaft hat sodann eine gewisse Parallele in dem Vergleich mit dem Musenquell, mit dem die antike Vorstellung die dichterische Inspiration verband. Ebenfalls in einem poetischen Brief [zw. 1597—1608] an einen Freund *Mr. S. B.* (Gr. 211), gibt Donne den folgenden Rat:

O Thou which to search out the secret parts  
Of the India, or rather Paradise  
Of Knowledge, hast with courage and advise  
Lately launch'd into the vast Sea of Arts, . . .  
. . . . . wisely take  
Fresh water at the Heliconian spring.

Dieser Bildersprache einer begeisterten Kulturrezeption und renaissancefreudigen Lebensstimmung steht nun jene gegenüber, die aus der religiösen Erlebniswelt des Barockmenschen Donne hervorgeht.

Es mag zunächst ein eigentümlicher Gebrauch des Wortes *dropsy* in den 1624 erschienenen *Devotions Upon Emergent Occasions* Erwähnung finden. Es handelt sich hier um Betrachtungen, welche Donne bei einer ersten Erkrankung im Winter 1623 mit den Stadien der Krankheit und der endlichen Genesung Schritt halten ließ. Abgesehen von dem stark religiösen und theologischen Gehalt, findet sich in diesen Betrachtungen jene makabre Grundstimmung, welche uns aus früheren Gedichten der Desillusion und des Pessimismus, besonders den beiden sog. *Anniversaries*, bekannt ist. Wenn ihm dort die Welt ganz aus den Fugen erschien, wenn für ihn alle kosmischen Ordnungen und ihre Beziehungen zu dem in sie hineingestellten menschlichen Mikrokosmos gestört und aufgehoben waren, wenn alles Geschehen nur noch Verunstaltung, Fäulnis, Verwesung und Vernichtung bedeutete und wenn diese melancholische Weltbetrachtung in ihrem fast gnostisch-manichäischen Dualismus sprachlichen Ausdruck in einer Fülle von Bezeichnungen des Kranken und Abstoßenden suchte, so finden sich hier in den *Devotions* noch viele dieser Anschauungen und Ausdrucksformen erhalten. Der sieghafte anthropozentrische Glaube, der alles Geschehen um den Menschen kreisen und in ihm als Mittelpunkt sich konzentrieren ließ, ist ins Wanken geraten. Wir finden zwar noch einmal in *Devotion* IV eine krampfhaft übersteigerte des Lieblingsgedankens vom Wert und Adel des Menschen, den sich Donne zu gigantischen Dimensionen, zu einem wahren Wunderwerk erhöht, vorstellt; allein auch dort erwacht in schroffer Antinomie die Vorstellung der Krankheit und Fäulnis gebärenden, vergifteten und verderbten Welt- und Menschennatur. Mensch und Natur werden überhaupt gerne darin verglichen, daß den Krankheiten und Fieberzuständen des ersteren der Aufruhr der Naturkatastrophen der letzteren entspricht (*Devotion* I). So spricht D. von *distempers* und *diseases of soiles* und vergleicht den physischen Menschen mit einem Ackerboden, der von Grund auf eine *ill nature* habe und *ill disposed* sei. Dieses Gleichzeitigsehen von menschlichen und außermenschlichen Krankheitszuständen in der sichtbaren Welt und die Übertragung der Menschendiagnose auf die anorganische Natur muß man sich vor Augen halten, wenn man die Betrachtung X (Hayward 523), in der das Wort *dropsy* begegnet, liest. Wie

jede der *Devotions* unter einem Motto steht, so diese unter folgendem: *They find the Disease to steale on insensibly, and endeavour to meet with it so.* Eine merkwürdig pessimistische Umprägung erfährt hier der Kosmosgedanke<sup>1)</sup> der Renaissance. Zwar ordnen sich noch nach alter Weise Universum (*the Heavens*), Erde, Staaten, Städte, Menschen in immer engeren konzentrischen Kreisen zu einem gemeinsamen Mittelpunkt. Allein dieser Mittelpunkt — das ist die furchtbare Resignation — ist nichts anderes als Verfall, *decay, annihilation*. Ihrer Natur nach werden nicht einmal Menschenseele und Engelwesen von der Grundverderbnis ausgenommen, die in Donnes krisenhafter Weltbetrachtung vom Universum bis zum Menschen in offenem Krankheitsausbruch oder in noch schlimmerer schleichender Vergiftung die Schöpfung durchzieht. Alles Geschaffene strebt dem Vernichtungszentrum, dem '*centrum morbi*', wie er an anderer Stelle sagt, zuzusinken. Es trägt die Signatur des Verfalls. Donne sieht die ganze Schöpfung in Kategorien der Krankheit. In kosmischer Bildausweitung überträgt er Wassersucht und Fieberhitze auf das Universum, dessen gewaltige Katastrophen Erkrankungen gleichsam des Makroanthropos sind. Die biblische Vorstellung der Sintflut wird hier gedeutet als eine Wassersucht des Kosmos, in deren Fluten die Welt ertränkt wurde. Damit verknüpft sich der eschatologische Gedanke, daß dereinst ein gewaltiger Fieberbrand der Gestirne das Weltende bringen werde:

The Heavens have had their Dropsie, they drownd the world, and they shall have their Fever, and burn the world. Of the dropsie, the flood, the world had a foreknowledge 120 yeares before it came; and so some made provision against it, and were saved, the fever shall break out in an instant, and consume all; the dropsie did no harm to the heavens, from whence it fell, it did not put out those lights, it did not quench those heates; but the fever, the fire shall burne the furnace it selfe, annihilate those heavens, that breath it out.

So gehört also *dropsy* in die Vorstellungswelt und den Wortschatz des pessimistischen Metaphysikers Donne und muß hier aus diesen verstanden werden.

---

<sup>1)</sup> Vgl. hierzu M. Deutschbein: Individuum und Kosmos in Shakespeares Werken, Shakespeare-Jahrb. Bd. 69 (1933). Ders.: Shakespeares Macbeth als Drama des Barock. Leipzig 1936. — E. Cassirer: Ind. u. Kosmos in der Philos. d. Renaissance. 1927.



Sündenbewußtsein und Erlösungsgedanke, diese vor-dringlichen Themen, die die religiöse und theologische Spekulation Donnes immer wieder beschäftigen, bekunden sich sodann nachdrücklich in den Bildern des unersättlichen Durstes nach der göttlichen Begnadung und Seligkeit. Schon die Bibel kennt zahlreiche Hinweise auf den geistlichen Durst, der sich als Verlangen nach geistigen Gütern, nach der Gerechtigkeit und nach dem Heile äußert. Von den Psalmen und Propheten bis zu Matth. 5, 6 (Selig sind, die da hungern und dürsten nach der Gerechtigkeit, denn sie sollen satt werden) findet sich dieser Sprachgebrauch zum Ausdruck der Heilssehnsucht in einer Fülle von Stellen (vgl. Kittels Theol. Wtb. z. N. T. in den Beiträgen von Behm und Bertram unter den Stichworten διψάω, δίψος. Nach Bertram ist der Begriff der διψῶντες, der nach dem Heile Dürstenden, bereits in der alttestamentlichen Frömmigkeit vorgeprägt). Die Bilder des Mahles und der Sättigung, des Hungers und des Durstes zählen zu den Ausdrucksformen der christlich-mystischen Symbolsprache<sup>1)</sup>. In Donnes düsterstem Gedichte, der *Second Anniversarie* [1612], Gr. 252, in welchem sich aus dem Zusammenbruch der Gewißheiten des bisherigen Weltbildes und der bisherigen Weltanschauung<sup>2)</sup> als einzige Rettung die religiöse Besinnung ergibt, erhebt sich die Sehnsucht nach dem Einlaß in das göttliche Reich, wenn dereinst das große 'Venite!' erschallt:

Thirst for that time, O my insatiate soule,  
 And serve thy thirst, with Gods safe-sealing Bowle.  
 Be thirstie still, and drinke still till thou goe  
 To th'only Health, to be Hydroptique so.  
 Forget this rotten world; . . . (S. 45—49.)

In seinem Kommentar faßt Grierson den Ausdruck *to be hydroptique* so als Definition von *the only health* auf und fugt erklärend hinzu: 'thirst is the symptom of dropsy; and a continual thirst for *God's safe-sealing Bowle* is the best symptom of man's spiritual health'. Unter *safe-sealing Bowle* sei die Eucharistie zu verstehen. Mir scheint, daß der Zusammenhang und der Sprachgebrauch des 17. Jhdts. eine

<sup>1)</sup> Man trifft sie z. B. oft genug in der deutschen geistlichen Dichtung an, vgl. M.-L. Wolfskehl: Die Jesusminne in der Lyrik des deutschen Barock, Gießen 1934 (etwa S. 26, 137).

<sup>2)</sup> Vgl. C. M. Coffin, John Donne and the New Philosophy, Columbia Univ. Press 1937.

andere Deutung nahelegen. Aus dem Zusammenhang der unserer Stelle vorhergehenden Verse ist zu ersehen, daß sich der Blick auf *God's great Venite*<sup>1)</sup> (V. 44) richtet, also auf den Endzustand der Seligkeit, der dann weiter als *the only Health* umschrieben wird. Das Begehren der Seele nach diesem Zustande und ihre Gottessehnsucht bekunden sich in der nachdrücklichen Häufung der Bilder des Durstes, wobei dem bibelkundigen Theologen eine Reihe von Schriftstellen vorschweben mußten<sup>2)</sup>. *God's safe-sealing Bowle* eucharistisch zu fassen, wäre hier zu eng. Die Wendung *to be hydroptique* so ist nach dem verbreiteten früheren Sprachgebrauch<sup>3)</sup> zudem als Äquivalent für einen Kausalsatz aufzufassen, 'weil (als Lohn dafür, daß) du so durstig gewesen bist'. Die Verse 47/48 würden in der Übersetzung also lauten: 'Dürste nur weiter und trinke immerfort, bis du zur alleinigen Gesundung gehst, weil du solch unersättlichen Durst empfunden hast.' Das Verlangen der Seele ist also der Weg zum Heile. In der für D. so typischen paradoxen Dialektik wird hier ein ursprüngliches Krankheitssymptom zu einem Gesundheitssymptom umgestempelt. Das Wort *hydroptic* dient also geradezu als Index des religiösen Heilsverlangens.

<sup>1)</sup> Vgl. Matth. 25, 34: Kommt her, ihr Gesegneten meines Vaters, ... Auch in 'A Sermon of Valediction at my going into Germany (18. Apr. 1619) findet sich der Hinweis auf das *Venite benedicti*. (Vgl. Anm. 2.)

<sup>2)</sup> Jes. 55, 1. Wohlan, alle, die ihr durstig seid, kommet her zum Wasser! — Joh. 7, 37: Wen da dürstet, der komme zu mir und trinke. — Offenb. 21, 6: Ich will dem Durstigen geben von dem Brunnen des lebendigen Wassers umsonst. — Offenb. 22, 17: Und der Geist und die Braut sprechen: Komm! Und wer es hört, der spreche: Komm! Und wen dürstet, der komme; und wer da will, der nehme das Wasser des Lebens umsonst.

<sup>3)</sup> Vgl. E. Eienkel, Historische Syntax<sup>3</sup> 1916 (§ 42, o) über den Inf. in kausaler Verwendung seit dem 14. Jhdt.: *Thou'll torture me to leave unspoken that, which, to be spoke, would torture thee* Shakesp. *Cymbeline* V, 5. Viele Stellen dieser Art bei Alexander Schmidt, Shakesp.-Lexikon sub *to* (inf. equivalent to a causal clause) sowie bei W. Franz, Shakesp.-Grammatik § 655. Curme, Jespersen und Kruisinga verzeichnen Reste dieses Sprachgebrauchs im modernen Englisch: *hang the idiot to bring me such stuff* (C., Syntax 30 b); *Scrooge hung his head to hear his own words quoted by the Spirit* (K., Handbook of Present-Day English, 1931, § 220. Hierzu gehörig ib. § 238 'traditional phrases' wie *to look at her, you would ...*; *to hear him talk, one would ...*). Ähnliche Beispiele in Essentials of English Grammar. 338 (use of infinitives as tertiaries).

Die letzte Steigerung erfährt der religiöse Begriffsgehalt des Wortes *dropsy* in dem 17. Sonnett der *Divine Poems* [n. 1617], Gr. 330.

In diesem denkwürdigen Gedicht mit der ergreifenden persönlichen Beziehung auf den Tod seiner Frau ist bei Donne ein gewisser Gegenpol des religiös orientierten Menschen gegenüber einer überwundenen Lebens Epoche erreicht:

Wholly on heavenly things my mind is sett.

Alle Ströme weisen auf Gott als ihren Quellgrund zurück. Von diesem Bilde leitet das Motiv der Gottessuche hinüber zu dem des Durstes, der göttliche Stillung erfährt, und der dennoch den Menschen in immer neuer Gottessehnsucht beharren und in heiligem Begehren zerschmelzen läßt:

. . . so streames do shew their head;

But though I have found thee, and thou my thirst hast fed,

A holy thirsty dropsy melts mee yett.

In dem *holy thirsty dropsy* haben wir den Gegenpol zu dem *hydroptic immoderate desire of humane learning* und dem *sacred hunger of science*. Der Wandel einer Lebensauffassung, der Weg von 'Jack Donne' zu 'D. Donne', bekundet so seine sprachlichen Symptome. Daß hier übrigens weniger ein Bruch als eine Akzentverlagerung vorliegt, dürfte aus Donnes Brief vom September 1608 (Hayward, 454 ff.), demselben, in welchem er sich zu dem *hydroptic immoderate desire of humane learning* bekennt, zu schließen sein. Er bezeichnet als eine der beiden kostbarsten Gaben, die Gott dem Menschen verliehen habe, neben Gebet und Betrachtung *a thirst and inhiation* (= Mund-aufsperrn, gieriges Verlangen) *after the next life*. (Diese bilden allerdings auch eine Gefahr, . . . *are often envenomed, and putrified, and stray into a corrupt disease*). Dann heißt es bedeutsamerweise: *With the first of these I have often suspected my self to be overtaken; which is, with a desire of the next life: which though I know it is not meerly out of a wearinesse of this, because I had the same desires when I went with the tyde, and enjoyed fairer hopes than now: yet I doubt worldly encombrances have encreased it.*

Wir glauben gezeigt zu haben, welchen Gehalt und Symbolwert die Wörter *dropsy-hydroptic* über den konkret-medizinischen und grob-realistischen Anwendungsbereich hinaus für Donnes menschlichen und geistigen Entwicklungsgang,

für sein Erleben von Wissenschaft und von Frömmigkeit besitzen, und wie in der Sprache des religiösen Mystikers diese Begriffe in einer paradoxen Wendung zu ihrem Gegensinn geradezu positive Attribute der Gottesehnsucht und der Gottessuche werden. (Vielleicht schwingt etwas von dieser religiösen Ergriffenheit des Barock in den eingangs zitierten Versen von Robert Browning mit.)

Es hat sich also die Tatsache ergeben, daß wir es in den fast ausschließlich bildlich gebrauchten Wörtern *dropsy-hydroptic* mit Lieblingswendungen von Donne zu tun haben, wie man auch sonst beobachtet hat, daß gewisse Bilder und Vergleiche (etwa solche mit Bezug auf die Entdeckungsfahrten oder die neugefundenen Länder und Erdteile) und Ausdrücke philosophischer Prägung wie *inanimate*<sup>1)</sup> gern in den verschiedensten Variationen bei ihm wieder auftauchen.

Wenn nun die Bildhypertrophie von Donnes Barocksprache dem viktorianischen Donne-Kenner das hyperbelhafte Wort *hydroptic* für die Ausgestaltung eines Renaissance-Motivs bereitstellte, so ist dies ein Vorgang einer (künstlerisch berechtigten und interessanten) Anleihe, der um so glaubhafter erscheinen muß, als die Annahme einer solchen Verpflichtung Brownings gegenüber Donne in literarischen Parallelen und Tatsachen ihre Stütze erfährt.

Es ist natürlich schwierig und gewagt, in Brownings encyclopädisch gespeistem Wortschatz Einzelspuren seiner Belesenheit nachzugehen, noch aussichtsloser, Reminiszenzen von Prägungen dichterischer Vorgänger als solche nachzuweisen<sup>2)</sup>. Aber eines ist uns glücklicherweise bekannt,

<sup>1)</sup> Vgl. Hayward 763 u. (. . . it is one of Donne's favourite verbs and occurs more than forty times in the Sermons).

<sup>2)</sup> De Reul, *L'Art et la Pensée de R. B.*, Brüssel 1929, 396 Anm. glaubt an einer Stelle eine neuplatonische Motivähnlichkeit zwischen Brownings *Fifine at the Fair* und Donnes *The Extasy* feststellen zu können. — Vielleicht ist die bekannte, dem Andenken von Brownings verstorbener Dichtergattin gewidmete Zeile in *The Ring and the Book: O lyric Love, half angel and half bird* durch den Ausdruck *lyrique Larke* bei Donne angeregt. In dem *Epithalamion* auf die Vermählung der Prinzessin Elisabeth mit Friedrich V. von der Pfalz am St. Valentinstage des Jahres 1611 (Gr. 127 I 6) heißt es:

Thou (= St. Valentines day) marryest every yeare  
The lyrique Larke, and the grave whispering Dove . . . .

und zwar besonders aus dem Briefwechsel zwischen Browning und seiner späteren dichterischen Gattin<sup>1)</sup>, daß er, wie vor ihm Coleridge und De Quincey, Donne hohe Bewunderung zollte. *Your Donne*, so nimmt mehrfach Elizabeth Barrett auf die Lieblingslektüre ihres Freundes Bezug, und die Wendung *as Donne says* begleitet in Brownings Briefen manches wohlgelungene Wort des metaphysischen Lyrikers.

Einen für die Kunstauffassungen Brownings beachtlichen Passus enthält ein Brief vom 26. Februar 1845. Dieser betrifft die Frage der Musikalität der Dichtung, wobei Tennyson und Carlyle gegenübergestellt werden. Im Anschluß an eine Äußerung des letzteren: *I always say that some day in spite of nature and my stars, I shall burst into a song* bemerkt Browning in Parenthese: *he is not mechanically 'musical', he meant, and the music is the poetry, he holds, and should enwrap the thought as Donne says 'an amber-drop enwraps a bee'*. Dieses hübsche Zitat entnimmt er dem poetischen Brief an die Gräfin von Bedford (Gr. 219, 25). Leib und Seele sind gemeint, wenn es dort heißt:

This, as an Amber drop enwraps a Bee,

Covering discovers your quicke Soule; that we

May in your through-shine front your hearts thoughts see.

In Brownings Übertragung dieses Bildes ist also Dichtung der Leib, die Seele der Gedanke. Bemerkenswert ist, daß Br. bei seiner bekannten Abwendung vom musikalischen Stil — hier unterscheidet er sich bewußt von Tennyson — instinktiv die Bundesgenossenschaft des Gedankenlyrikers Donne suchte.

In ihrem Brief vom 2. August 1845 gebraucht Elizabeth Barrett ein Zitat des Lieblingsautors ihres Freundes in folgendem Zusammenhang:

. . . . did you ever hear that I was one of those 'schismatiques of Amsterdam' whom your Dr. Donne would have put into the dykes? un-

Wir wissen, daß Browning dieses Gedicht mit dem für ihn besonders vertrauten Namen Elisabeth im Titel genau kannte (s. u. S. 242). — Möglicherweise ist auch Brownings eigenartiger Vergleich seiner Dichtung mit einer Platane (*Sordello* III 596) von Donne her verständlicher, derin *Elegie* IX auf Grund seiner Belesenheit in antiker Literatur zu berichten weiß:

Xerxes strange Lydian love, the Platane tree,

Was lov'd for age, none being so large as shee . . .

(Vgl. Griersons ausführlichen Kommentar und seine Hinweise auf Herodot und Aelian.)

<sup>1)</sup> The Letters of R. B. and E. B. Barrett 1845/46, London 1899.

Wir wissen im übrigen von Brownings Biographin Mrs. Orr, daß er ein Lied von Donne vertonte — die Vertonung, ein Marschlied in C-dur, erscheint nach Hovelaque

wieder in dem Spätgedicht *Charles Avison*, — und aus den *Memoirs and Notes* von Sir Sidney Colvin, daß Browning noch im hohen Alter mit Entdeckerfreude irgendein »ungehobelt schönes Stück« von Donne seinen Freunden gegenüber zum Vorschein brachte. In dem Spätgedicht *The Two Poets of Croisic* (912) hat Browning schließlich der Verehrung für den ihm in mancher Hinsicht kongenialsten seiner Vorgänger ein weithin sichtbares Denkmal gesetzt. Er sagt dort:

Better and truer verse none ever wrote,  
Than thou, revered and magisterial Donne.

Aus diesen literarischen Tatsachen dürfte zur Genüge hervorgehen, daß die Anziehungskraft, die Donne für Browning hatte, sicherlich gewisse wesensverwandte Seiten bei letzterem voraussetzt. Solche Gemeinsamkeiten sind mehrfach gesehen worden, so etwa in den grundlegenden Ausführungen von Grierson in seiner Einleitung zur kritischen Standardausgabe der Donneschen Gedichte (XXXIII und XLIV). Er findet eine starke Ähnlichkeit besonders zwischen den Liebesgedichten Brownings und Donnes: '(But) it is . . . only in Browning that one will find the same simplicity of feeling combined with a like swift and subtle dialectic.' Gedichte wie *The Anniversary* und *The Exstasy* von Donne oder *The Last Ride Together* und *Too Late* von Br. stellen nach Gr. einen Rekord an intensiver schneller Gedankenführung, die in die einfachste, angemessenste Sprache gekleidet sei, dar. Solch ein Gedicht sei gegenüber der pittoresken, harmonischen Lyrik vom Schlage eines Tennyson 'a no whit less natural utterance of passion'. Hier wird der Finger auf die beiden Dichtern gemeinsame Neigung zur abstrahierenden Dialektik, zur Analyse und Kasuistik, freilich auch zur Überwertung der diskursiven Vernunft gelegt. Mrs. E. M. Simpson (*A Study of the Prose Works of John Donne*, Oxford 1924, 130/31) hebt hervor, daß beide Dichter eine kämpferische Auffassung vom Leben gehabt hätten, und daß sie das Bild des ringenden Dichters hinterließen. *I was ever a fighter*, bekennt Browning, und Donne sagt einmal bezeichnenderweise: *Militia, vita: our whole life is warfare. God would not chuse Cowards* (L Sermons, 46, 436). Beide brachen in ihrer Art mit der allzu gefälligen Harmonie eines idealisierenden Schönheitskultes. Wie Browning sich mit dieser

Seite der Romantik auseinandersetzte<sup>1)</sup> und ihr in den reifsten Werken den Rücken kehrte, so wandte sich im erstmaligen entscheidenden Durchbruch zur Erlebnislyrik, wie ihn die englische Literatur bis dahin kaum kannte<sup>2)</sup>, Donne von der petrarkistischen Konvention ab. Wie Browning bewußt der *mellifluous smoothness* abschwur, so bekannte sich auch Donne in einem poetischen Brief an einen seiner Freunde zur herben Dissonanz:

I sing not, Siren like to tempt; for I  
Am harsh . . . .<sup>3)</sup> (Gr. 211, To Mr. S. B.)

Auch in der Dramatisierung szenisch empfundener Gedichte ist Donne ein Vorläufer Brownings, wie Legouis (L.-Cazamian, Hist. of Engl. Lit. 1 vol., 348) hervorhebt.

Übereinstimmungen dieser Art stehen natürlich große Verschiedenheiten der Auffassung und Einstellung, des Temperaments und der Haltung gegenüber, wie sie aus dem Wandel der Zeiten erklärlich sind, allein ohne Widerhall ist, wie wir an einem glücklichen Einzelfall gezeigt zu haben glauben, das Genie Donne für den Viktorianer nicht geblieben.

Kiel.

Hermann Heuer.

---

<sup>1)</sup> Vgl. Verf., Browning und die englische Romantik, Ztschr. f. Neu-spr. Unterricht Bd. 34, Heft 4.

<sup>2)</sup> Vgl. Bernhard Fehr, Die englische Lyrik, Handbuch der Englandkunde Bd. I, 210 ff.

<sup>3)</sup> Vgl. die Wendung *Haste thee, harsh verse . . .*, auf die eigenen Verse bezogen (To Mr. T. W. Gr. 205); an anderer Stelle sagt er:

Now if this song be too harsh for rime, yet, as  
The Painters bad god made a good devill,

'Twill be good prose, although the verse be evill . . .

(To Mr. T. W. Gr. 204.)

---



# SYNÄSTHESIEN IN DEN DICHTERISCHEN WERKEN VON OSCAR WILDE.

## I. Einleitendes.

Oscar Wildes<sup>1)</sup> synästhetische Veranlagung ist in den Abhandlungen über seinen Stil und seine Wesensart (Fehr<sup>2)</sup>, Schirmann<sup>3)</sup>, Müller<sup>4)</sup>, usw.) öfters betont worden; doch wurde bisher diesem Gegenstande meines Wissens keine Sonderstudie gewidmet; selbst die umfassende Monographie von Erika von Siebold<sup>5)</sup> gibt nur in der Einleitung einige merkwürdige Beispiele von ästhetisierenden Synästhesien in Wildes kritischen Werken. Und doch ist es sehr wahrscheinlich, daß Wilde auch in dieser Beziehung höchst eigenartig und aufschlußreich erscheinen wird. Wir wissen ja, daß der Symbolismus, zu dessen Vorkämpfern er gehörte, überall einen Aufschwung in die Verwendung und Ausbeutung der Synästhesien gebracht hat. Außerdem zeigt auch Wildes Wesensart manche Veranlagungen, die der Synästhesie von jeher günstig waren. Die üppige, dekadente Sinnlichkeit, die uns in "Dorian Gray" entgegentritt, muß auf die eigenartigen Sinnverbindungen befruchtend gewirkt haben. Auch die beruchtigte Wildesche Affektation begünstigte diese erkunsten, raffinierten Assoziationen. Überdies wurde ihm die Ver-

<sup>1)</sup> Benutzte Ausgaben: 1. Tauchnitz; 2. für die Lustspiele. Albatros, 3. für »Sphinx« und »Ravenna«: W. Collins.

<sup>2)</sup> Studien zu Oscar Wildes Gedichten (Palaestra 100, 1918) insb. p. 161.

<sup>3)</sup> Die literarischen Strömungen im Werke Oscar Wildes (Diss. Greifswald) pp. 60—73.

<sup>4)</sup> Oscar Wilde. Wesen und Stil (Diss. Zürich 1934), pp. 52—53.

<sup>5)</sup> Die Synästhesien in der englischen Dichtung des 19. Jahrhunderts (Est. 53).

wendung synästhetischer Metaphern auch von seinen literarischen und malerischen Vorbildern (Gautier, Baudelaire, Huysmans, Whistler) empfohlen. Durch diese mannigfachen Einflüsse sind die synästhetischen Vergleiche, die Schirmann aus seinen kritischen Werken zusammengestellt hat, leicht zu verstehen. Das rosafarbene Seidenkleid einer Schauspielerin erinnert ihn an ein Scherzo. Eine Komposition von Dvořák erscheint ihm als ein "mad scarlet thing". Öfters spricht er von Farbenmelodien und Farbensymphonien; Ausdrücke wie "study in green", "harmony in yellow" sind ziemlich häufig unter den suggestiven Titeln seiner Werke<sup>1)</sup>. Obwohl diese Bezeichnungen, wie wir sehen werden, zumeist fremden Einflüssen entstammen, konnten sie in ihm allmählich doch eine synoptische Anschauungsweise, eine unwillkürliche Verknüpfung verschiedenartiger Sinneswahrnehmungen entwickeln. Nun fragt es sich, wie diese Anschauungsweise in seinem dichterischen Schaffen zutage tritt.

Die Synästhesie gehört drei verschiedenen Forschungsgebieten an: der Sprachwissenschaft (Bedeutungslehre), der Psychologie und der Ästhetik. So haben auch wir in unseren Untersuchungen die Gesichtspunkte dieser drei Disziplinen zu berücksichtigen. Die Grundlage bildet die Sammlung der synästhetischen Assoziationen in Wildes dichterischen Werken (Romanen, Erzählungen, Dramen, Gedichten, De Profundis). Ich habe insgesamt 414 Beispiele zusammengestellt. Natürlich vollzog sich der Bedeutungswandel nicht überall im selben Maße.

## II. Semantische Untersuchung.

Die semantische Untersuchung kann hier vier Entwicklungsstufen unterscheiden:

1. Der Bedeutungswandel hat sich im allgemeinen Sprachgefühl so fest durchgesetzt und eingewurzelt, daß man bereits gar keine Sinnesvermengung empfindet, z. B. *low voice*, *clear voice*. Da diese Fälle für Oscar Wildes Assoziationen nicht im geringsten charakteristisch sind, mußten sie auch aus der Statistik entfernt werden.

<sup>1)</sup> Über Wildes Gedichtstitel s. J. v. Helmersen: Oscar Wildes Gedichtstitel (Die Literatur XXXVII, 1935: 426—427).

2. Die Metapher ist bewußt, aber sie beruht nicht auf der Assimilation der beiden Sinnesgebiete, sondern auf der Verwendung eines Eigenschaftswortes, das eine Sinnesqualität zu bezeichnen pflegt, in abstrakt-psychischem Sinne, z. B. *sweet music* 'angenehme Musik', *bitter wind* 'unangenehmer Wind'. Es handelt sich hier offensichtlich um die Entsprechung des Gefühlstons, die Wundt<sup>1)</sup> in der Erklärung der synästhetischen (»complicativen«) Vorgänge besonders hervorgehoben hat.

3. Der Grund der Sinnesvermischung ist nicht die Assimilation der beiden Wahrnehmungen, sondern die Anschauung (Larsson<sup>2)</sup>, Souriau<sup>3)</sup>, Falk<sup>4)</sup>, van Ginneken<sup>5)</sup>), in der beide gemeinsam nebeneinander vorhanden sind, z. B. *leafy stillness* (Itys, p. 76), *the silence that dwells in the forest is not so black* (Salome, p. 44), *green weight of laurels* (A Vision, p. 155), *the silver silence of the night* (Rosa Mystica, p. 62). Die beiden gleichzeitigen beigeordneten Empfindungen werden sprachlich in ein untergeordnet-attributives Gefüge zusammengezogen.

4. Reine Synästhesie. Hier handelt es sich wirklich um eine Assimilation verschiedenartiger Sinneswahrnehmungen, z. B. *heavy scent* (Dorian Gray II, p. 37), *shrill green* (De Profundis, p. 9). Der erstickende Duft erdrückt uns, wie eine schwere Last; die grelle Farbe wirkt auf das Auge ebenso unangenehm, wie der schrille Lärm (vgl. d. *hell, grell*; frz. *couleur criarde*; it. *colore stridete*)<sup>6)</sup>. Allerdings gibt es auch zahlreiche Fälle, wo das tertium comparationis nicht so klar zutage tritt, wie z. B. die berüchtigte Personifikation der Ballad of Reading Gaol: *green Thirst*<sup>7)</sup>. Die semantische

<sup>1)</sup> Völkerpsychologie I 2, pp. 540—542.

<sup>2)</sup> Poesiens Logik (Stockholm, 1922<sup>4)</sup>) 114—115.

<sup>3)</sup> L'imagination de l'artiste (Paris, 1901) 96.

<sup>4)</sup> Betydningslaere (Kristiania, 1920): 61—63, wo er die Synästhesie zu den "berøringsassociasjon"-en rechnet.

<sup>5)</sup> Het Gevoel in Taal en Woordkunst (Leuvense Bijdragen X 1912) 127—128.

<sup>6)</sup> Vgl. J. Stocklein. Bedeutungswandel der Wörter. Seine Entstehung und Entwicklung (München, 1898): p. 73. Die besten Verzeichnisse der Synästhesie-Literatur s. in den Abhandlungen von F. Mahling (Archiv für die gesamte Psychologie 1926, 165) A. Wellek, (ibid. 1931, 325) und A. Argelander (Jena, 1927).

<sup>7)</sup> Diese ist aber scheinbar ein Nachklang von Swinburne (vgl. Schirmann: p. 61).

Untersuchung ordnet diese eigenartigen Sinnesübertragungen in die Gruppe der reinen Synästhesien ein; ihre Erklärung und Würdigung kann nur durch die psychologische und stilistische Bearbeitung erfolgen.

### III. Psychologische Untersuchung.

Die psychologische Erörterung der Wildeschen Synästhesien beruht auf ihrer Verteilung in die Hauptkategorien, die bei jeder Sinnesübertragung in Betracht kommen. In jedem Falle sind nämlich zwei Umstände anzugeben: das Sinnesgebiet, aus dem die Wahrnehmung stammt, und das zweite Sinnesgebiet, auf das sie übertragen wird. Nun ergeben sich als Quellen synästhetischer Übertragungen sechs Sinnesgebiete:

1. Druck- und Schmerzsinne;
2. Wärme- und Kaltesinn;
3. Geschmacksinn;
4. Geruchsinne;
5. Gehörsinn;
6. Gesichtsinne.

Von diesen Gebieten können Übertragungen nach je fünf Richtungen erfolgen, so daß sich insgesamt folgende dreißig Gruppen ergeben:

	Druck	Wärme	Geschmack	Geruch	Gehör	Gesicht	
Druck	—	14	6	22	89	49	180
Wärme	—	—	—	—	8	12	20
Geschmack	3	12	—	19	78	15	127
Geruch	—	—	—	—	1	1	2
Gehör	5	—	1	—	—	23	29
Gesicht	3	1	1	—	51	—	56
	11	27	8	41	227	100	414

Unsere Tabelle erteilt Aufschluß über die drei Hauptprobleme der psychologischen Untersuchung:

1. Welche Sinneswahrnehmungen waren im Bewußtsein des Dichters so häufig, daß er, um sie näher zu bestimmen, andersweitiger Empfindungen bedurfte?

2. Welche Sinnesgebiete boten sich ihm zu diesem Zwecke dar?

3. Gibt es in der synästhetischen Sinnesübertragung eine hierarchische Gesetzmäßigkeit (Dromard<sup>1)</sup>, Gombocz<sup>2)</sup>), nach der stets niedere Sinnesbezeichnungen auf höhere, differenziertere Gebiete übertragen werden (Druck > Ton, Ton > Farbe usw.), so daß die umgekehrten Verbindungen (*black silence*) als gekünstelt und widernatürlich erscheinen?

1. Was die Richtung der Übertragungen betrifft, so sehen wir zwischen den sechs Sinnesgebieten ein auffallendes Mißverhältnis. Bloß 11 Empfindungen werden in das Druckgebiet übertragen, 27 in das Wärmegebiet, 8 in das Geschmacksgebiet. Dagegen deuten 41 Beispiele nach osmatischer, 100 nach optischer, 227 nach akustischer Richtung.

Die negativen Ergebnisse sind an sich keineswegs überraschend; die geringe Zahl der niederen Empfindungen erklärt sich eben aus der bekannten psychologischen Tatsache, daß diese Wahrnehmungen als Vorstellungsinhalte im Bewußtsein nur ganz ausnahmsweise reproduziert werden. Allerdings spielen die Geruchsempfindungen in unserem Seelenleben eine ähnlich untergeordnete Rolle; allein ihre Häufigkeit entspricht in diesem Falle der Vorliebe der Symbolisten (Baudelaire, Huysmans) für Duftbezeichnungen (vgl. das Parfümquatuor in "A Rebours", dem dekadenten Roman von Huysmans, der stark auf "Dorian Gray" gewirkt hat). Es ist nicht reiner Zufall, daß die osmatischen Synesthesien in den dekadenten Schilderungen von "Dorian Gray" am häufigsten sind, so z. B. in der Gartenszene, im vergifteten Buch ("A Rebours"), in der Schilderung der Kneipe und des Opiumrausches.

Die überwiegende Häufigkeit der Ton- und Lichtempfindungen wäre demnach psychologisch selbstverständlich; allein das grelle Mißverhältnis zwischen diesen beiden Gebieten bleibt noch ungeklärt. Warum stehen 227 Tonübertragungen bloß 100 optische Synesthesien gegenüber? Eigentlich würde man eher das Gegenteil erwarten. In Wildes Bewußtsein mußten die Lichtempfindungen viel häufiger sein, als die Tonempfindungen, da er ausgeprägt visueller Wesensart war, wie dies u. a. auch aus den üppigen Farben seiner Be-

<sup>1)</sup> Les transpositions sensorielles dans la langue littéraire (Journal de Psychologie IV 492).

<sup>2)</sup> Jelentéstan (Budapest, 1926), 83

schreibungen ersichtlich ist. Die neueste Forschung (Herzog<sup>1)</sup>, Müller<sup>2)</sup>, Zanco<sup>3)</sup> usw.) hat diese visuelle Veranlagung wiederholt betont; Elisabeth Müller behauptet sogar, daß »die visuellen Eindrücke allein echt und aus direktem Erlebnis wiedergegeben«, alle anderen aber »intellektuell« seien. Nun scheinen unsere Ergebnisse dieser Ansicht zu widersprechen und eher auf eine akustische Veranlagung hinzudeuten. Wie erklärt sich dieser Widerspruch?

Allerdings muß zugegeben werden, daß die Toneindrücke viel häufiger in Wildes Bewußtsein vorkamen, als man dies bisher angenommen hatte. Die übergroße Zahl von Wörtern wie *music, song, melody, symphony* kann keineswegs geleugnet werden. Aber das Vorherrschen akustischer Übertragungen erklärt sich aus dem einfachen Bedenken, daß die Lichteindrücke der Synästhesie gar nicht bedurften. Sie spielten nämlich eine so überwiegende Rolle in der Vorstellungswelt des Dichters, daß er sich allmählich eine reiche Farberterminologie entwickelte, der außer den eigentlichen Farbenbezeichnungen auch Perlen, Edelsteine und farbige Stoffe angehörten. Die Tonempfindungen waren bedeutend seltener, und da es dem Dichter an einer spezifisch akustischen Ausdrucksweise mangelte, bediente er sich gegebenenfalls anderweitiger Sinneswahrnehmungen, um seine Toneindrücke näher zu bestimmen. Es ist nicht ohne Interesse, daß er seiner visuellen Veranlagung selbst in diesen Fällen treu geblieben ist; 51 akustische Synästhesien entstammen dem visuellen Gebiete, obwohl sich diese verkehrten Vergleiche mit der synästhetischen Hierarchie kaum vertragen. Doch führt diese Frage bereits zum zweiten psychologischen Problem hinüber.

2. Was die Quellen der Synästhesien im allgemeinen betrifft, so zeigt uns die Tabelle das überwiegende Vorherrschen der niederen Gebiete. 180 Druck- und 127 Geschmacksübertragungen stehen hier 29 akustischen und 56 visuellen Synästhesien gegenüber. Dagegen sind Wärmeübertragungen höchst selten (20), und für osmatische Synästhesien konnte ich bloß zwei Beispiele entdecken: *odorous*

<sup>1)</sup> Die Märchen Oscar Wildes (Diss. Zürich, 1930), pp. 51 u. 90—95.

<sup>2)</sup> a. a. O. pp. 52—53.

<sup>3)</sup> Oscar Wilde (Collana della Nuova Cultura, Genova, 1934), pp. 121—128.

*green eve* (The Sphinx, p. 167); *thy voice was a censer that scattered strange perfumes* (Salome, p. 121).

Die Vorliebe für niedere Sinneswahrnehmungen entspricht vollkommen der öfters erwähnten hierarchischen Gesetzmäßigkeit. Auch die häufige Verwendung dieser Empfindungen (*sweet, dull* usw.) in psychischem Sinne mag dazu beigetragen haben, obwohl sich selbst in dieser Gruppe manch seltenes und merkwürdiges Beispiel findet: *honeyed word* (Charmides, p. 113), *sun-lashed garden* (Dorian Gray IX, p. 142), *his words cut the air like a dagger* (Dorian Gray V, p. 92), *thy voice is wine to me* (Salome, p. 40), *into the shells of his ears he poured the harsh wine of his tale* (Fisherman, p. 197). Solche poetische Metaphern sind unter den akustischen Synästhesien noch häufiger; sie deuten zumeist nach visueller Richtung: *the silence of the woodland in his eyes* (Itys, p. 74); *his eyes caught the melody and echoed it in radiance* (Dorian Gray V, p. 82); *the sonorous green jasper* (Dorian Gray XI, p. 174); *subtle symphonic arrangements of fine flowers* (Dorian Gray XI, p. 167). Schließlich gibt es auch eine Anzahl visueller Synästhesien; da diese aber alle aus umgekehrten Assoziationen entspringen, gehört ihre Erörterung in das Gebiet des dritten psychologischen Problems.

3. Die hierarchische Verteilung der Synästhesien erscheint in unserem Falle zunächst etwas zweifelhaft. Neben 337 regelmäßigen Beispielen finden wir 77 Ausnahmen, die größtenteils dem visuellen Gebiet entstammen (56). Unter den Geschmackssynästhesien sind nur 15 verkehrt, und auch diese sind meist bloß in psychischem Sinne gebrauchte Eigenschaftswörter, wie z. B. *sweet wind* (passim); *bitter blast* (Dorian Gray XIII, p. 205); *bitter hand* (Charmides, p. 134). Die osmatischen Übertragungen richten sich alle nach oben. Selbst unter den akustischen Synästhesien gibt es nur sechs Anomalien (*to build out of music the walls of the city of God* (De Profundis, pp. 74—75); *if you want a red rose, you must build it out of music by moonlight* (The Nightingale and the Rose, p. 46); *I would feed thine ears with melody* (Canzonet, p. 243). Diese dürftigen Ausnahmen verschwinden natürlich neben der übergroßen Anzahl visueller Synästhesien, die ja alle verkehrt sind, da der Gesichtssinn, das differenzierteste Sinnesgebiet, den Höhepunkt der synästhetischen Hierarchie

der symbolistischen Bewegung entspringen. Doch führt uns diese letzte Betrachtung schon in das Gebiet der stilistischen Untersuchung.

#### IV. Literarische und malerische Vorbilder.

Bevor wir uns der stilistischen Ausbeutung der Synästhesien Wildes zuwenden, soll noch kurz auf seine literarischen Vorbilder hingewiesen werden. Die Einflüsse kamen größtenteils vom Auslande her<sup>1)</sup>. Englische Vorbilder kommen nur insofern in Betracht, als die Synästhesie — wie Siebold ausführlich nachgewiesen hat — seit der ersten romantischen Generation (Coleridge, Wordsworth) das ganze Jahrhundert hindurch als allgemein beliebtes Stilmittel verwertet wurde.

Auch einige merkwürdige Metaphern sind augenscheinlich englischen Ursprungs, so vor allem die Idee des Musikbauens, die auf Wordsworth und Tennyson zurückgeht<sup>2)</sup>.

Viel wichtiger jedoch sind die französischen Einflüsse, unter denen sich drei Gruppen klar unterscheiden. Das erste Vorbild war Théophile Gautier<sup>3)</sup>. Der Typ "Symphony in Yellow" ist offensichtlich ein Nachklang der "Symphonie en blanc"; auch die Opiumszene in "Dorian Gray", wo die Synästhesien die schwüle Stimmung ausdrucksvoll betonen, erinnert in dieser Hinsicht an die oft zitierte Schilderung des "Club des Haschichins". Es ist übrigens von O. Fischer<sup>4)</sup> und Downey<sup>5)</sup> nachgewiesen worden, daß der Opiumrausch und der Genuß anderer Betäubungsmittel eine besonders günstige Grundlage für synästhetische Verbindungen bilden.

Das zweite Vorbild für die Verwendung der Synästhesien war der öfters erwähnte dekadente Roman von Huysmans, "A Rebours", das "poisonous book", mit dem Lord Henry Wotton die bereits besudelte Seele des jungen Dorian gänzlich

---

<sup>1)</sup> E. Bendz (The Influence of Pater and Matthew Arnold in the Prose Writings of Oscar Wilde; Diss. Lund, 1914, pp. 13—18) gibt ein Verzeichnis der auswärtigen Einflüsse.

<sup>2)</sup> Vgl. Siebold, a. a. O., pp. 208, 278.

<sup>3)</sup> Vgl. Fehr, a. a. O. und H. Richter, O. Wildes Persönlichkeit in seinen Gedichten (Est. LIV 61).

<sup>4)</sup> E. T. A. Hoffmanns Doppelempfindungen (ASNS 2, XXIII 1—22), 8—9.

<sup>5)</sup> Literary Synesthesia (The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods XI 490—498), 497—498.



vergiftet<sup>1)</sup>). Wir haben schon gesehen, daß Wildes Vorliebe für osmatische Synästhesien teilweise diesem Einfluß zuzuschreiben ist.

Aber den mächtigsten Anstoß erhielt der Dichter von dem französischen Symbolismus. Die Synästhesien wurden von jeher als einer der charakteristischsten Kunstgriffe dieser Bewegung betrachtet, beschimpft und verteidigt<sup>2)</sup>, obwohl die *pierres de scandale*, Rimbauds Sonette über die Farbe der Vokale (*"Voyelles"*) heute nicht mehr aus synästhetischen Assoziationen, sondern vielmehr aus unbewußten Erlebnissen der frühen Kindheit abgeleitet werden<sup>3)</sup>. In unserem Falle handelt es sich insbesondere um den Einfluß von Baudelaire, den Wilde während seines ersten Aufenthaltes in Paris kennen gelernt und seitdem öfters nachgeahmt hat<sup>4)</sup>. Nun war Baudelaire eben einer der heftigsten Vorkämpfer der Synästhesie; selbst das Manifest des neuen, revolutionären Verfahrens stammt von ihm: »Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, doux comme les hautbois, verts comme les prairies« (*"Correspondances"*). Zwei charakteristische Merkmale der Wildeschen Synästhesien: die Häufigkeit der osmatischen Verbindungen und die Vorliebe für seltene, verkehrte Übertragungen finden sich also auch bei seinen französischen Vorbildern.

Neben den literarischen Mustern hat aber Wilde, der feine Ästhet und Kunstkritiker, auch andere, und zwar malerische Einflüsse verwertet. Der mächtigste Faktor in dieser Richtung war James Mac Neill Whistler<sup>5)</sup>, der berühmte

<sup>1)</sup> Vgl. W. Fischer, "The Poisonous Book" in Oscar Wildes "Dorian Gray" (ESt. LI 37) und B. Fehr, Das gelbe Buch in Oscar Wildes "Dorian Gray" (ESt. LV 237).

<sup>2)</sup> Vgl. außer den Studien von Schinz, Ségalen und Binet, M. Nordau, Entartung (1896<sup>3</sup>), I 254—256.

<sup>3)</sup> Vgl. A. Héraut (NRF. 1934).

<sup>4)</sup> Vgl. G. Turquet-Milnes, The Influence of Baudelaire in France and England (London, 1913), pp. 237—248, und A. Symons, A Study of Oscar Wilde (London, 1930), pp. 60—61.

<sup>5)</sup> Über die Beziehungen der beiden Künstler vgl. insbesondere den Aufsatz von G. Eichbaum (ESt. LXV 217): Die persönlichen und literarischen Beziehungen zwischen O. Wilde u. James Mac Neill Whistler; vgl. auch B. Fehr, "The Harlot's House". Eine kritisch-ästhetische Untersuchung (ASNS. 134, 59—75), p. 61.

amerikanische Impressionist, mit dem sich Wilde eine Zeitlang stark befreundet hatte. Nun ist bekannt, daß Whistler in seinen Bildern oft musikalische Effekte darstellen wollte, so daß er eigentlich als Vorläufer der von Henry Valensi verkündeten »musikalistischen« Bewegung gelten darf<sup>1)</sup>. Die Wildeschen Titel wie "harmony in grey, symphony in yellow, etching" gehen auf diesen Einfluß zurück, ebenso wie einige impressionistische Metaphern seiner Gedichte, z. B. *The Thames nocturne of blue and gold changed to a harmony in grey* (Impressions du Matin, p. 89).

### V. Stilistische Untersuchung.

Wenden wir uns nun der stilistischen Untersuchung der Synästhesien Wildes zu, so erblicken wir zunächst ein grelles Mißverhältnis zwischen den verschiedenen Dichtungsgattungen. Selbstverständlich paßt die Synästhesie zum epischen und lyrischen Stil offenbar besser, als zum dramatischen, wo sich dieses seltene, hochliterarische, oft sogar gekünstelte Verfahren mit dem Ton der alltäglichen Rede schwer verträgt. Deshalb finden sich 130 Beispiele in "Dorian Gray" und kein einziges im Lustspiel "A Woman of No Importance". Allein selbst innerhalb der erzählenden Stilart erblicken wir denselben Zwiespalt: in den dialogischen Stellen von "Dorian Gray" finden wir oft seitenlang keine Synästhesie, während sie in den Beschreibungen wimmeln (Opiumrausch, Gartenszene, vergiftetes Buch). Andererseits verwendet Wilde synästhetische Metaphern selbst in den Dramen, sobald es sich um die Schilderung malerischer oder musikalischer Eindrücke handelt, so z. B. im "An Ideal Husband", wo er von *mauve Hungarian music* (p. 191) spricht und von den Bildern Corots, die zur Musik gut passen (p. 182).

Die relative Häufigkeit der Synästhesien hängt jedoch nicht bloß von der Stilart ab, sondern auch vom Grade des dichterischen Pathos. Je schwungvoller und deklamatorischer sich der Stil gestaltet, um so häufiger werden die seltenen, überraschenden Sinnesverbindungen, z. B. in der Ballad of

---

<sup>1)</sup> Vgl. H. Valensi, L'allègement progressif de la matière à travers l'évolution de l'art (Journal de Psychologie XXXI 159) und Le Musicalisme (Paris, 1936).

Reading Gaol (*green thirst*), in *De Profundis* (*the music of daybreak*), in der gruselig-humoristischen Geschichte des Gespenstes von Canterville (*silver silence*), in der rührenden Novelle "The Nightingale and the Rose" (*to build a rose out of music by moonlight*), und endlich in *Salome* (*black silence*). Dagegen vermeidet die schlichte, kindertümliche Erzählungsweise der Märchen die gekünstelten Metaphern; in "The Devoted Friend" konnte ich keine einzige Synästhesie entdecken.

Demgegenüber sind die Synästhesien äußerst fruchtbare und stimmungsvolle Stilmittel, sooft sie verworrene, mystische, unheimliche Seelenzustände schildern wollen. Die ahnungsvollen Metaphern in "Salome" (*the silence that dwells in the forest is not so black; his voice was a censer that scattered strange perfumes*) sind wirklich vortreffliche Verwirklichungen der Verlaineschen Vorschrift: »Rien n'est beau comme la chanson grise(!) où l'indécis au précis se joint" (*L'Art poétique*). Im äußersten Falle grenzt die Synästhesie an die Illusion<sup>1)</sup>; wir denken an die rührende Szene in "The Birthday of the Infanta", wo der arme Zwerg zum ersten Male im Leben seine eigene widerwärtige Häßlichkeit im Spiegel erblickt. Der Spiegel erinnert ihn an das Echo, und er fragt sich ängstlich: *Could she mock the eye, as she mocked the voice?* (p. 99). Die tragische Selbsttäuschung des armen Wesens wird durch die Synästhesie einleuchtend angedeutet. So wird also die einfache assimilatorische Sinnesübertragung in der Hand des Künstlers zu einem feinen, fast musikalisch unmittelbaren Darstellungsmittel der dichterischen Gestaltung.

Budapest.

Stefan von Ullmann.

---

<sup>1)</sup> Vgl. O. Külpe, Vorlesungen über Psychologie, hrsg. von K. Buhler (Leipzig, 1922<sup>2</sup>), pp. 176—178.

## BESPRECHUNGEN.



### SPRACHE.

E. Ekwall, *The Concise Oxford Dictionary of English Place-Names*. Oxford, Clarendon Press, 1936. XLVIII u. 520 pp. 15 s.

Professor Ekwall has single-handed undertaken the gigantic task of supplying early material for and interpreting the meaning of a very large selected number of English place-names. It is true he has had at his disposal some valuable material from the collections of the English Place-Name Society and some English place-name students, Prof. Stenton and Miss Withycombe, have read proofs and offered many important suggestions, but nevertheless the book is essentially the work and undertaking of one single scholar. Prof. E. does not state what names he has included in his Dictionary, but from some comparisons I have made with some Dorsetshire material it appears that the names not dealt with are chiefly those of minor places. Thus of 21 such Dorsetshire names discussed by the present writer (SNPH. VI, p. 135) only three (Allen River, Afflington Fm., Chalmington) are dealt with by E.

The vast cartulary material has been used only for the comparatively small number of names that have survived to the present day, and for a few random references.

A book on such an immense subject is at its best a reliable guide to the meaning of English place-names, at its worst, an extremely useful collection of early forms.

The interpretation of the names presupposes some definite ideas on certain fundamental questions such as the meaning and formation of *ing*-names, the relation between full-names (*Sæbeorht*) and short-names (*Sæba*), the use of the genitive in place-name compounds, certain questions concerning word-formation, the frequency and distribution of Celtic and Scandinavian elements etc.

Concerning *ing*-names, we can distinguish four groups. Singular *ing*-names (*Stating*, *Clæfring*, etc.) are formed, as far as their meaning can be ascertained, from words describing the natural features of the places. Of 80 such names dealt with by E.

in an earlier work (English Place-Names in *-ing*) only three or four contain or may contain full-names (v. SNPH. IX 69 and refs.).

The plural *ing*-names (*Hāstingas*, *Godelmingum* etc.) have the same meaning as the singular ones, but denote the inhabitants of a place.

Of ca. 250 such names dealt with by Ekwall in the work referred to, no more than three or four can be derived from full-names (v. SNPH. IX 76).

Both singular (*Hoingdene*) and plural *ing*-names (*Hyrstingastan*) occur in compounds. *Hoingdene* means the valley near *Hoing*, from *hōh*, ridge, and *Hyrstingastan* means the stone of the Hyrstingas or wood-people.

*Ing*-compounds containing a full-name, such as *Tidelmingtun* = Tidhelm's farm, are fairly frequent in the Kentish and Saxon parts of England, but extremely rare and in all probability due to Saxon influence in the Anglian parts (v. SNPH. IX 8f.).

As Kentish and Saxon place-names containing personal names always exhibit medial *-ing* (not *-inga*) (v. SNPH. IX 72), it follows that no Kentish or Saxon place-name with medial *-inga-* can contain a personal name. This discovery rules out patronymic origin for hundreds of *-ing* names supposed to be compounded with short-names, and bears out my previous conclusions that short-names only occur in name-types that are frequently compounded with full-names.

In the Anglian parts full-names occur mainly in *inga*-compounds (*Godmundingaham*) and, as a rule, with terminals that may indicate not only a farmstead, but a village or town, such as *ham*, *ceaster* (v. SNPH. IX 80f.).

*Ing*-names are not formed from words of Scandinavian origin (v. SNPH. V, p. 8, n. 3.).

Lastly it should be noted that *ing*-names (with very few exceptions) are formed from words that denote natural features, not from words that denote the work of man (*tān*, *hām*, *wic*, *worþ*, *brycg*, *mylen*, *weg*, *stræt*, etc.). The reason is, that at the remote date (AD. 450—750) when the majority of these names were formed, man and man's works played an infinitesimally small part in the formation of place-names, whereas nature and soil were all-important.

Professor Ekwall cares for none of these things. He makes no distinction between compounds with *-ing* and *-inga*. He explains not only Anglian *Godmundinga-ham* as 'the hām of Godmunds' people', but also Saxon *Tidelmingtun* (= Tidhelm's farmstead) as 'the tun of Tidhelm's people'. On the other hand, Gressingham, La., is explained as 'Grazing-farm', in spite of the many early spellings with medial *-e-* which decidedly point to OE. *Græsingaham* 'the

grass-people's homestead' (cf. OE. *þyrningas*, 'thorn-people', *fearningas*, 'fern-people', etc.).

The vast majority of *ing*-names, simple or compounded, which are not etymologically clear, are derived from short-names, more than one half of which are postulated.

Thus *E.* derives OE. *Hæstingas* (Hastings, Sx.) from a postulated OE. personal name \**Hæsta*, from *hæst*, violence, to which there is no exact correspondent even in Old German. Such a derivation is, moreover, forbidden by the occurrence of *inga*-compounds, such as *Hæstinga lege* (Hastingleigh, K.). The base is an OE. *hæst(e)*, f., (PG. \**haisipō(n)*), a variant of *hæs*, brushwood, found in English place-names such as *Hæstan dīc*, Hest (ME. Hest), La. etc. and corresponding to OG. *heist* in numerous Continental place-names (v. SNPH. V 79).

Bighton (OE. *Bicingtun*), Ha., is explained by E. as the 'tun of Bica's people'. 'Bica's tun' would be more correct, for this is an *ing*-, not an *inga*-compound. Bighton is situated on a ridge on which are also *Bican hyrste*, now Beckhurst, and Beckwood Hill. This makes it much more likely that we have to do with a topographical word *bice*, f., ridge, projecting part of land, as in Purbeck (OE. *Purbicinga*) and ME. *Adam atte Bick* 1298 (v. EPNS. VI 192). This word has numerous Continental correspondents such as E. Fris. *bikke*, Spitzhacke, *bikkel*, Knochel (v. SNPH. VIII, p. 95, n. 2) An OE. \**bicca*, woodpecker, postulated by E. (p. 39) has, as far as I know, no Continental equivalent, and cannot be contained either in Purbeck or *atte Bick*.

Bobbing, K., Bobbington, St., and Bobbingworth, Ess., are supposed to contain OE. *Bobba*, *Bubba*. This is, at any rate, not possible in the case of Bobbingworth, which is a Saxon *inga*-compound. OE. \**bobbe*, \**bubbe* are topographical words with the sense of hill or uneven marshy ('bobbing') ground, related to early NE. *bob*, lump, knot, dial. Engl. *bob*, ball, *bubs*, breast(s) etc., occurring independently in Lingbob, Collon Bob Yo. (v. SNPH. VI 148).

Fobbing Ess., (OE. \**Fobbingas*), *Fobban wyll* 948 CS. 863, and Fovant (*Fobbanfunte* 901 CS 588) are derived by E. from an unrecorded pers. n \**Fobba* supposed to be a short form for *Folcbeorht*. There are no OE. instances of such reductions of pers. names, and in entries such as *Fobban wyll*, particularly of so late a date as the 10<sup>th</sup> cent., the first element cannot be a personal name (v. infra); OE. \**fobbe* is more likely to be a topographical word = depression, low-lying place?, identical with e. NE. *fob* (1653), pocket, which must be an old word, as it also occurs in HG. dial. *fuppe*.

As *ing*-names denoting localities were not formed after the Scandinavian settlement in England Swannington, Le. (from OE.

swān, used as a pers. n., or Anglo-Scand. *swāning*, *-ung* = swān?) cannot mean 'the tun of Svein's people' and Benningholm, Yo., does not contain OE. Beonna, but *benning* from *benne* reed-grass (v. Engl. Stud. 70, p. 62), with later addition of *holm*, as in ME. *Ffilingdales* for earlier *Figelinge* (= Fylingdales Yo.) etc. (v. SNPH. IX 75).

That the vast majority of *ing*-names should contain short-names is one of the corner-stones in E.'s etymological edifice. How loosely laid this corner-stone is, appears from the fact that of the 80 singular *ing*-names E. has dealt with in his book, English Place-Names in *-ing*, only 4 or 5 may contain full-names, and only six, short-names which are actually on record. These are Bletching-court, K., from *Blæcca*?, *Cilling*, K. from *Cille*?, *Weliscing*, K. from *Welisc*? *Luling*, W., from *Lul*? Ruckinge K., from *Hrōc* (Roc, DB.), Billinge, La., from *Bill* (*Bil*, DB.). With the exception of Ruckinge, all these can just as well be derived from topographical words: *blæcce*, a dark place (cf. OE. *blæcce*, black matter). *\*cille*, valley, *\*welisc*, a formation with *-isc* (cf. OE. *þornisc*, a thorny place) from *\*wealh*, wet or miry soil, related to OHG. *welch* feucht, milde, welk, ME. *walh*<sup>1</sup>), that has a sickly taste (cf. W.-P., 306)<sup>1</sup>), *\*lull(e)*, valley, *\*bill(e)*, height, ridge. Moreover, to all plural *ing*-names recorded in OE. sources for the three counties of Kent, Essex, and Hertford (Ekwall, English P-N in *-ing*, pp. 34–51: Birling, Cooling, Detling, Halling, Malling, K.; Barking, Barling, Nazeing, Roothing, Terling, Ess.; Braughing, Tewin, Herts.) there are no corresponding short-names on record. E. derives them all (with the exception of Nazeing) from postulated short-names.

In a number of investigations most of which have been published in SNPH., it has been shown by the present writer that Old English habitative place-names are compounded with full-names, as a rule, only when the last element is a word that denotes a homestead or an enclosure for a building or homestead (*ham*, *tūn*, *wīc*, *worþ*, *leah*, clearing in woodland, etc.) (v. SNPH. VI 32–35 and refs.). The older a group of place-names is, the fewer are the exceptions from this fundamental rule. OE. compounds with *-ing(a)* containing full-names (*Tidelmingtūn* etc.) all end in habitative terminals, with one single exception (*Waldringafeld*). Compounds with *-stede* and *-land* are not compounded with English personal names till Middle English times when *-stede* and *-land* had developed the meaning

<sup>1</sup>) The word occurs in a good many German place-names, such as *Strazwalaha* 8, *Trunwalha* 8, etc. (v. Fö., 1197), but also in some English ones which have been previously considered to contain *wealh*, serf (*Wealinga ford*, *Wialesflet* etc.).

of 'estate, tenement'. In such an OE. entry as *Ælfredes land*, *land* has the same meaning as *mearc*, *gemære*, and is even in this use mainly confined to Kentish territory. From earliest Germanic times full-names have been much more frequent than short-names. In the earliest times we may reckon with 3 or 4 short-names to 10 full-names; after ca. 750, full-names dominate, and short-names are becoming very scarce (v. SNPH. VIII 89 ff.).

These results have been tested in surveys of the place-names of Dorsetshire (SNPH. VI 133—163) and of one particular hundred in Devonshire (ZONF. X 246) and in Lancashire (SNPH. VIII 86), and it has appeared that short-names should be almost dispensed with in the interpretation of OE. place-names.

In OE. boundary-surveys from the 10<sup>th</sup> century entries such as *Ælfredes gemære*, *mearc*, *landscearu* contain full-names to the extent of 107 against 3 short-names. When we find in the same surveys names of boundary-marks preceded by monosyllabic words such as *Eccan treo*, *Cybban stan* etc. these cannot be short-names, but must be descriptive words, for we have no reason for assuming that in boundary-surveys words with the meaning of boundary should be preceded by full-names, whereas boundary-marks should be preceded by short-names.

From an investigation of the parish-names of Devonshire (SNPH. VIII 93 ff.) it can be concluded that the name-type *Cynhelmingtun* is older than that of *Cynhelmestun*. The latter type seems to have come in towards the end of the 7<sup>th</sup> century, but did not become usual until the 10<sup>th</sup> century. In compounds with *gemære* etc. personal names do not appear till the 9<sup>th</sup> century.

If short-names, as is the case with full-names, are mainly compounded with habitative terminals (*hām*, *tūn*, *worþ*, etc.) this very name-type (*Ælfredestun*, *Beornestun*) did not become usual until after short-names had already had their day. For this reason we can reckon only with a mere sprinkling of short-names in Old English place-names.

Professor Ekwall cares for none of these things. Faithful to an old tradition from the infancy of the English place-name study he explains almost every obscure element in genitival compounds as a short-name. Even names in *-stede*, e. g. *Winestead* Yo. etc., and names in *-land* are said frequently to have personal names for their first elements, although of the three examples adduced to prove this, two (*Gilsland* and *Dotland*) are late and stated to contain Scandinavian personal names, and the third, *Goothland*, is alternatively explained as 'good land'.

I have applied the terminal test to the place-names dealt with by Prof. E. under B. (pp. 26—35). Of ca. 47 place-name compounds



containing full-names in the genitive (*Badburgham* DB. = Babraham, C.) 33 end in habitative terminals, and of the 14 or so that end in non-habitative terminals, few are parish names. For ca. 209 names E. reckons with short-names. Of these, 32 are on record, but only 82 of these enter into compounds with habitative words. 77 short-names are postulated, and only one half of these are combined with habitative terminals (for details, v. ZONF. XIII). This discrepancy between full-names and short-names shows how far off E. is from a correct interpretation of the majority of the difficult names he has dealt with.

When other explanations occasionally are tried, E. mainly calls attention to or postulates names of plants, animals or mechanical contrivances, such as snares to catch animals, *winches* (v. Windsor! and cf. NED.) etc., hardly ever words descriptive of nature, which are most likely to occur in the first element of these genitival compounds which in most cases are of no less antiquity than the ing-names. The obsolete words found in genitival compounds, as a rule, also enter into ing-names, which goes far to prove that both classes of names belong to the same age and have the same meaning.

E. looks upon *Bacgan-* in Bagborough, Bageridge, Bagley etc. as the genitive of the short-name *Bacga*. It then strikes him that there are no examples of *Bag-* combined with habitative terminals (*hām*, *tūn* etc.), which 'suggests that in some cases at least Bag- represents some significant word'. As usual this significant word takes the shape of an animal: a ram, a pig, a fox or a badger! E. has overlooked dial. English *bage*, moorland (lit. 'baggy' or 'bagging' land) which certainly is the most usual meaning of *bacgan-* (v. SNPH. VI 147). The element also occurs in ing-names (e. g. Bagendon Gl., and OE. *Bacging berghe*), and I very much doubt whether ing-names ever contain names of animals, at any rate, not domestic animals. On this account E.'s *van*, sheep, in Enham, Endon etc. is somewhat doubtful, because of OE. *Eaningadene*.

OE. *Bucganora* (Bognor, Sx.) is considered by E. to contain the OE. pers. n. *Bucge*. According to my views, this name and many others contain OE. *\*bocg*, *\*bucge*, *\*bugle* (in *bugla fen*), dial. E. *buggle*, a morass, a bog, found in place-names also as *pog* (v. SNPH. VI 139f.). The word also occurs in the entry *John atte Bogge* So., Kirby's Quest (Beardsley).

Postulated names such as *\*Curt*, *\*Cort*, *\*Cortel*, *\*Cyrtila* are assumed to account for Courteenhall, etc. All these are variants or derivatives of OE. *corte* (in *to pære cortan* CD. 1363), related by gradation to OE. *ceart*, *cearte*, wild common land (v. Engl. Stud. 70, p. 68). Of the words in question *cyrtil* or *cyrtila* also enters into ing-names, e. g. Kirtling, Ca., and Kirtlington. Ox.

Why should not *Baccan-* in *Baccancilde* (Bapchild, K.) be a variant of OE. *bæc*, back (top.) ridge, as in e. NE. *backe*, (1615), dial. English *back*, hill, ridge (v. SNPH. VI 143). Bake W. and Co. may as well go back to OE. *baccan* as to *bace* (cf. dial. E. *baig* for *bag*, OE. *bacge*, and dial. E. *slake*, by the side of slack, from Icel. *slakki*, Norw. *slakke*).

A very improbable derivation is OE. *\*Mada* from *mad-* in *mādmōd*, folly, supposed to be contained in Madeley, Mad Brook, Madingley etc. OE. *madan-*, in *Madanlieg* is likely to be a variant of OE. *mæd*; cf. M. Du. *made*, meadow, by the side of *made*. A derivative with the suffix *-uc*, *-oc* is OE. *Madocesleah*.

Why postulate an OE. *Bearda* for Barnstaple etc. when a distinctive word *bearde* or *bearda* occurs in Beard, Db. (*Berde* 1285)? There is no reason to derive this ME. *Berde* from *breord*, for it is also contained in OE. *Beardingaleag*, K., and *Beardyncford* Wo. Scand. equivalents are OWSc. *barð*, edge, Icel. *barð*, hill, and variants related by gradation are OE. *borð*, plank, shield (top.) edge, ridge, as in *Borð denu*, *Borð rīfig* (v. ZONF. X 248), and *byrde*, edge, ridge, bank, as in Buersill La., Bardfield, Ess., Stibbard Nf.

How tenaciously Prof. E. adheres to preconceived opinions appears from his preferring a postulated name *\*Gylla* from another postulated name *\*Gypla* as the base of Gillingham instead of OE. *\*gyll* (ME. *atte Gylle*), pool, etc., recognized and shown to fit the topography of the places by numerous previous writers.

A detailed survey of the OE. charter material has shown (1) that descriptive words such as *alor*, alder tree, *clād*, rock, hill, *benne* reed-grass, etc. are often placed in the genitive in compounds (this is practically the rule with weak nouns, such as *benne*, *burna*, *crawe* etc., v. Engl. Stud. 70, pp. 50—73), (2) that in compounds where the first element is a personal name (*Oslafeshlau*, *Beornestun* etc.) the genitive ending *es* is never omitted either in pre-Conquest or in good or fairly good post-Conquest charters (v. EPNS. VI 65) Prof. E. cares for none of these things. We have already seen that in genitival compounds, such as *Culesfeld*, *Culan fenne* etc. he almost invariably looks upon the first element as a short-name. He moreover decrees that OE. *Byornham* (Barnham, Nf.), *Beornhyll* (Barnhill, Yo.) and *Beornican* (Barnack, Np.) have as their first element the OE. pers. n. *Beorn* that OE. *Dunningland* (Donyland, Ess.) contains *Dunning*, and that *Beorham* (Barham, K.) and *Meapham* (Meopham, K.), both in original charters, and *Leanham* (Lenham, K.) contain unrecorded short-names such as *\*Beora*, *\*Leana*, and *\*Meapa*, related to mope(!). But he is not quite consistent even in these vagaries for he states that *mund* in OE.

*Mund(d)ene* (Munden, Herts) may after all not mean 'Munda's valley' but contain a common noun *mund* (on this, see SNPH. VI 37).

The occurrence of numerous words formed with suffixes is one of the chief characteristics of the vocabulary found in OE. place-names. The most frequent and productive of these suffixes is *-ing* (v. supra). Prof. E. only recognizes a small number of names in *-ing* as common nouns (PN. in *-ing*, pp. 23 ff.).

Another very common suffix is *-en* (from *an-*, *īn-*), as in OE. *wolc*, *wolcen*, *welcen*, ball, lump etc. in Walkingstead (OE. *Wolcnesstede*), Sr.; OE. *Sceaftes-*, *Sceaften(es)byrig* (Shaftesbury, Do), from *scaft*, \**sceaften*, shaft, pole (top.) ridge (like *pic*, *pinn*, *sweord* etc.); ME. *Hakeneston* (Haxton and H. Down, W) from OE. *haca*, \**hacen*, hook (top.), hook-like projection, ridge (cf. Hook's Hill So., OSM. 111 J 3, and ZONF. X 246); OE. \**funten* from *funte*, marshland, in *Funtnes burnan* CS. 1282; OE. *wealden* from *weald*, wood, in *waldenesford* CS. 451 = *wealdingford* (v. EPNS. VIII, 264). These nouns, at least as far as they occur in the genitive, are interpreted by E. as pers. names formed with the suffix *-in*, which is highly improbable as there is only one OE. pers. name in *-in*, *Æbino*, and many of the names E. postulates cannot be connected with actually existing short-names. Numerous derivatives from names of trees etc. belonging to this group, e. g. *æcen*, \**æscen* (v. SNPH. VI 92), \**byxcn*, ME. *withen* etc. E. seems to look upon as adjectives.

OE. *-ern* (as in *efern*, *fæstern* etc. v. Tengstrand, SNPH. VI 90 ff.) occurs in OE. *Ciltern* (Chiltern Hills) from OE. *Celta*, ME. *Chilte*, hill, OE. *Crucern* (Crewkern, So.) from *cruc*, hill, OE. *Cerders* (Chard So.) from OE. *ceard*, ME. *-cherd* (in *Kinnerscherd*), with the same sense as *ceart*, ME. *Walderne*, *-rene* (Waldron, Sx.) from OE. *weald*, forest. More examples are given by Tengstrand l. c. These formations are not Keltic, nor do they contain OE. *ern*, house, considering numerous German parallels (v. Witte, p. 17 ff., and cf. *Everna* 1186 (orig.), n. Brussels, Fo.) (see on this also, SNPH. X).

PG. *-īþon* in *hæst(e)* (v. supra) from *hæs*, brushwood, and *æt Fyrnþan* (Frant, Sx.) from *fearn*, fern.

OE. *-eþe* (LG. *-ithi*, PG. \**-īþja*) in *Cissede beorh* CD. 243 from \**cisse* (in *Cissanbeorh*, etc.), gravel, *buleþe heige* CS. 245 from *bul(a)*, brooch, (top.) swelling ground, OE. \**þorneþe* in ME. *Thornythele* (Thornly, La.).

OE. *-ed*, *-od* (IG. *et-*, *at-*) in *Nimed*, pasture land (Nymet, D., Nympsfield Gl. etc.), *ræced* (R. Rock, La.) from (*æa*)*racu*, river-bed, *Liccid(feld)* (Lichfield, St.) from OE. *-licc* in *Beferlic* (Beverley, Yo.) and OE. *Liccingden*, K., with the same meaning as OE. *læcc*,

dial. E. *lache*, pool, swamp, etc. OE. *wilod* (R. Welland) related to *wiluc*.

OE. *-ig*, as in *riþig*, *finig*, by the side of *riþ*, *fin*: *Wilig* (R. Wylie) from *wil* (in *Wiltun*, Wilton, W.), related to *wil*, deceit (cf. dial. Du. *wiel*, pool, morass, ditch); OE. *Otrig* (R. Otter) from *\*oter*, water, a wet place (cf. ME. *Otering(e)*- in pl-ns and E. Fris. *öterig*, dirty, muddy); OE. *\*Carig* (R. Cary, D.) from *cear*- in *Cearwellan* (R. Cherwell), an English equivalent to G. *kar*, kettle, hollow; OE. *Curig* (R. Curry) and *\*Corig* (in Corscombe, Do.), river, valley, perhaps related to Jutish dial. *korre*, bydam, gadekær, Swed. *kuru*, narrow place (ultimately to *cower*).

Prof. E. has very much overrated the Keltic element in English place-names. If his estimate were true there would be almost as many Keltic names in England as there are Scandinavian, most of them hybrid names, of frequent occurrence not only in the West but also in the East, i. e. the parts of England that were settled before or soon after the battle of *Mons Badonicus* (c. 500). There is hardly a Keltic etymology in the whole book which might not advantageously be replaced with an English. For details the reader is referred to *Ortnamnssällskapetets i Uppsala årskrift* 1936, pp. 22–25, and in particular to my paper *The Non-Germanic Element in Old English Place-Names* (Beretning over 4: de hist. ling. kongressen Copenhagen 1937). See also Prof. Vendryes' review of *English River Names* (*Revue Celtique* 46).

To define the intensity of the Scandinavian settlement in various parts of England there are two important criteria which have not been used by E., i. e. the number of parish names of Scandinavian origin and the loss of the genitival ending 's. Numerous parish names of Scandinavian origin indicate an extensive Scandinavian settlement. In Lancashire where a peaceful and comparatively late invasion of Northmen took place such names amount to about 10%, in the North Riding of Yorkshire to 25 or 30%, whereas in the fertile costal districts of Lincolnshire the figure is as high as 50%. Particularly in old names of the type Osgathorpe, Le., Osgodby, Li, Yo. (ODa. *Asgot*), Asgarby, L., (ODa. *Askair*), Thurgarton (*þurgartun* 1044–7, CD. 785), Nf., Nt (ODa. *þurgir*, *Thorger*), Asselby, Yo., (ON. *Askell*, ODa. *Askil*, *Eskil*), Aslackby and Aslaoe Li., (ODa. *Aslak*), the genitive ending 's has been lost almost regularly, whereas it has often been replaced with the Anglo-Saxon genitive *-es* in areas where the Scandinavian influence is not very strong, particularly when the terminal is an English word (Thurstaston, Ch from ODa. *Thursten* etc). This loss, which is often transferred to place-names containing personal names of native origin (cf. Killamarsh, Db.: *Chinewoldemaresc* DB., *Kinewaldes-*

*mers* 1244 from OE. \**Cynewaldesmersc*) does not take place in monosyllabic pers. names such as *Gaukr*, *Grim*, *Sveinn* etc. These matters are of importance also for the etymological explanation of many names. Thus Gowthorpe (ME. *Gouke*-, *Gawke*-, always without *-(e)s*), cannot contain *Gaukr* but either \**Gauki* or *gaukr*, cuckoo Wilksby, L. (*Wilchesbi*, *Wilgesbi* DB.), with regular *-es* in early forms, must not be derived from ODa. *Wigleksby*, but from OE. *Wiligestun*, the willow farm (cf. Willowby from OE. \**Wiligtun*, and Willoughton, L., *Wilchetone*, DB., *Wilgatuna* 1115). For the same reason Owersby, L. is better explained (with H. Lindkvist) from ON. *aurr*, mud, wet soil, gravel, than from ON. *Ávarr*. In Suffolk and Warwickshire *-es* is regularly kept in English compounds. For this reason Culpho, Sf., cannot be derived from \**Cūpwulfes hōh*, and Kinwarton, Wa., (*Kineuwarton* CS. 130) is Cynewaru's (not Cyneweald's) farmstead. Ilketshall, an old parish name in a part of Suffolk where there are very few Scandinavian names, must not be interpreted as a hybrid of an unrecorded ODa. \**Ylfketill* and OE. *healh*, but as OE. *Hyllceteles healh*, 'hill-kettle nook'.

. The number of etymologies that go against the evidence is considerable. Bockhampton, Do., from OE. *Buchamature*, ME. *Buchampt'* *Buketon* (v. Fägersten; the ME. forms are omitted by E) cannot contain *bōcland*, much less *bōc*, for we know through Thomas Hardy that the beech-trees in the place are planted. — Brimington, Db., with *i*, *u*, *e*, in ME. spellings cannot be derived from OE. *Breme*. — Colmore, Ha., cannot contain either 'cool' or 'coal', because of the early form *Culemere* 1196. — The derivation of Badminton, Gl., from *Beadumunding-* does not account for *i* in the OE. form *Badimyncun*. — Lissington (L). All early forms point to OE. *Lissing-*, not *Leofsiging-*, except *Leusinton* 1202, where *u* should be read *n* and is due to anticipation of *n* in the following syllable, as in *Linsinton* 1242 (v. SNPH. IX 83). — Lucker (Nb.). The early forms with *u* 1170, 1242 etc. do not go well with derivation from O. Scand. *lō-kiarr*. Cf. OE. *Lucring* ('brook?'), Berks., CS. 1047, and Look Fm. Do. (ME. *Luk'*, *Luca*, *Louke*, which are likely to be etymologically related to Lucker). — Gussage (Do.). Derivation from OE. *gyse*, corresponding to OHG. *gysi*, 'water suddenly breaking forth', is incompatible with the many early spellings with *rs*. Rather OE. *gyr(e)sic* from OE. *gyr*, m. (a late form for *gyre* from *gor*, mud). — Birdingbury (Wo.). The early forms, especially the numerous ME. forms *Burthing* (v. EPNS. XXIII, 126, omitted by E.) rule out derivation from *Beorhtinga*. — Cannoc, St., cannot be connected with K. \**cuno-*, 'high', because of the constant early forms with *a* (OE. *Canuc* etc.). —

Beard, Db., (ME. *Berd(e)*) points to OE. *beard(e)* (v. supra), not *breord*. — Bordesley, Wa., and Bordley, Yo. The constant early spellings with *Bord-* point to OE. *bord* (v. supra), not *Brord*, *Brorda*. — Baildon Yo. cannot contain OE. *beghyll*, berry hill, which would not have been reduced to *bæl*, as in *Bældun*, as early as 1030. — Beamsley, Yo. The early forms, mainly with *e*, go against derivation from OE. *boþm*, \**byþme*, valley. — I doubt if OE. *bæce*, *bece* (E.) or even *bæc* (Clark Hall) can be contained in the first element of Beckton, Ha. (rather *becca* = *bice*). — Eltringham, Nb., with such early forms as *Heldringe-*, *Heltring-* (not given by E.), *Eltring-*, and *Helfryng-* (just once, 1346) cannot possibly be due to OE. *ælfheringa-*. — Neither can OE. *Weopungum*, Wing, Bu., (may contain a plant name, v. infra.) be a reduced form of \**Weohtuningas*. — Why should Pinnock, Gl., with *i* in all early forms, be derived from Brit. pen, hill, rather than OE. *pinn*, peg (top.) ridge. — I doubt if OE. \**Ræganheafod* (Read La.) can appear as *Reved* 1246 (OE. *hræofed*? a rough place). — Ringwould, K., with *æ*, *i* and *u* in the early forms cannot contain *Hræpel*. — The early forms of Roslison, Db., forbid derivation from \**Hroplafestun*. — Worm Brook, He. etc. The early spellings with *i*, *e*, *u*, point to a base with OE. *y*, not *u*. — Worthington (La.). The interchange of *i*, *e*, *u*, points to OE. *ie*, not *u*. — Boxted, Ess., cannot contain *boc*, beech-tree, because of *Bucchesteda*, DB, supported by later spellings with *u* (v. EPNS. XII 363). — Yarkhill called *Geardcylle* in an original charter of the year 811 cannot possibly contain OE. *cylen* (v. SNPH. VII 34f.). The isolated ME. form *Iarculn* 1242 is due to popular etymology.

In numerous cases early forms of importance for the meaning of the place-names have been omitted. It will suffice to point out here the following ones. Tisted (OE. *Ticce(s)-stede*) is supposed to mean a place where kids were kept. E. has overlooked the most important OE. form *Tycchamstede*, CS. 377, which proves that *Ticcestede* is a reduction of *Ticchamstede*, 'the homestead where kids were kept'. These forms prove that *-ham-* in *hamstede* could be reduced to *-an-* and *-e-* in late OE., which has been tentatively suggested by Wallenberg for Berstead Sx., Stanstede and Elmstead Ke.; also that OE. *Horsum styde* = Horstead, Nt., which E. thinks is corrupt, is a similarly reduced form. — Atherington, D., and Atherfield, Wi., go back to OE. \**Æþe(l)reding* not \**Eadhering*, because of early spellings with *th* (1296, 1248 etc.) omitted by E. (v. SNPH., IX 71). — For Alice Holt Forest E. has only early forms that point to *Ælfsige*. Cf., however, *Axisholt* 13c. CR., *Axiseholt* 1216–25, PR., proving that the OE. base was \**Ealhsiges holt*. — Ordsall, La. The additional early forms *Wurdeshal* 1226,

*Urdesale* 1381 forbid derivation from a postulated pers. n. \**Ord*, and point to OE. \**Wurpesheale* (*worþ*, small homestead). — Burrington, D. The most common ME. form *Burnington* (EPNS. IX 362) pointing to OE. \**Beorning-* is omitted. *Burum-* 1277 is likely to stand for *Burnin-*. — For Kelvedon, Ess., *Kinleofedene* 1066 (EPNS. XII 290) is omitted, which does not support the suggested derivation from an unrecorded pers. n. \**Cynelaf*. — For Barham, K., OE. *Beorham* 824 CS. 381 (orig.), forbidding derivation from an unrecorded pers. n. \**Beora*, is omitted. — Thruscross, Yo., contains O. Scand. *þuri*, rather than *þori*, because of *Thurescrosse* 1379 (Moorman). — Haugmond, Sa., The omitted form *Hamon* 12c (Bowcock) does not suit OE. \**Haganmann* but goes well with *Heahmann*, the high ridge (v. SNPH. VI 140). — Edgemon, Sa., is *Egemon* in 1285 which proves the OE. base to be \**ecgmund*, the edge-like mound or ridge (cf. Edgehill) to which *dun* was a later explanatory addition. — If Baltonsborough, So., is *Balton* in some early spellings (v. Hill, p. 140) the base is \**Bealltun* (OE. \**beall*, hill), and *beorg* is a later addition. — For Cause, Sa., the important early form *Caors* has been omitted, which together with *Cours* gives the clue to the etymology (*Cadurcis*, *Chaorcis* in Cat. of Documents in France). The name has nothing to do with Caux in Normandy, which appears as *Calz* in Cat. of D. in France.

The instances called attention to show how important it is to adduce an extensive and full material of early forms, as in the publications of the English Place-Name Society, which have by no means been made superfluous by Professor E.'s book.

A good many of E.'s new etymologies are very bold and far from convincing. A terminal *-hunte* with the sense of 'huntsmen' in Bonhunt, Chadshunt and Cheshunt is very unlikely. An OE. *hunt*, f., hunting, hunting-ground, is on record (v. B.-T.). — Leatherhead (OE. *Leodridan*) is supposed to mean 'the people's riding-path'. I derive the name from OE. \**leod*, dial. E. *leed*, *Glyceria aquatica* (from *leodan*, grow) and *ride* (cf. *ridan fald*) related to *riþ*, brooklet, pool, swamp. — On p. 107 there are no less than three very remarkable etymologies: Farne Island (*insula Farne*): 'a derivative of OE. *fearn*, or the word *fearn* itself, because of a supposed similarity of the group of islands to a fern'(!); Farthingstone: 'possibly the original name was \**Fearnduningatun*, ME. *Fardingeton*, which might have been changed to *Fardingeston*; Faversham from OE. \**fæfer* (Lat. *faber*), smith. Cf. also the explanations given of Kermincham (not OE. \**Cenfripingaham*, but \**Ce(a)rdingaham*, from OE. *ceard* = *ceart*), Ladbroke, Latchingdon (OE. \**læcce*, related to *læcc*, not to \**læccan*, catch), Lathbury, Thurrock, Balne, Barnstaple, Markington (OE. *Mercingtun*, not from *Mercna*, but from

OE. *mearcung*, *mæring* (in Meering), dial. E. *mearing*, boundary (v. SNPH. VI 57 f.), Uxbridge (OE. *wixe*, ME. *wux*, *ux*, meadow), Folke, Do. (why this little farmstead should have been called *folc*, the people, is not easily seen), Swinderby, L. We have already pointed out that there is no convincing evidence for such names of animals as *\*bicca*, *\*bacge* and *\*ean*. This applies also to OE. *\*wiþer* for *wēþer*, wether (occurs also in ing-names as in *Wideringig*, perhaps OE. *\*wiþer*, *\*weoþur*, a plant name related to *wiþu*, *weoþu* in *weoþo-bend*, *wiþo winde*, *Convolvulus*, etc., and to Norw. *vei*, *veigras*, *Vicia Cracca* (v. Hesselman, *Från Marathon till Långheden*, pp. 48 f.). Equally doubtful is OE. *\*wræna*, stallion, which need not be contained in any of the instances given. The only OE. form *Vernæford* can certainly not contain *\*wræna*, and the meaning of *Wrening-* in *Wreningham* (Wreningham, Nf.) is obscure. An OE. *bucc*, deer (Buckfast) does not exist. If *o* in OE. *wroc* (in *Wraxhall*, etc.) is long, my suggestion that this is a topographical word related to *wrecan* with the sense of something driven together, a wrinkle, a fold (SNPH. V 60) gains in probability (cf. Sw. *vråk*, ice thrown up, en av tryckning utvråkt knöl på husväggar, *vråk*, nook, corner, and OE. *wrocena stybb*, a derivative with -en from *wroc* — OE. *nr*, bison (name for the rune for *u*) cannot be contained in *Urbeth* and *Urswick*, for both the bison and the giant ox had died out in England long before the Anglo-Saxons settled there (v. SNPH. V 75).

Some of the plant names are somewhat uncertain. OE. *golde*, *\*gylde* (in Guildford etc.) cannot be translated with 'golden flower', for OE. *golde* only means *Calendula officinalis*, a cultivated medicinal plant. Perhaps *gold(e)*, *\*gylde* are derivatives of *gyll*, pool, swamp. — OE. *wir* (in Wirral, etc.) does not mean bog-myrtle (*Myrica Gala*, OE. *gagel*), only myrtle, which tree was named so from its flexible boughs, and *wire* by itself is not used for any English tree or plant even in the dialects. *\*Wacer*, supposed to be a variant of *wiker*, willow, is not supported by any Continental equivalents. On *Wacer-* in German place-names, see Förstemann. Dial. E. *chag* (Chagford) means 'a branch of a tree', 'a branch of broom or gorse', not 'broom or gorse', though this sense is likely enough in place-names.

Are not coming events somewhat anticipated in such explanations as Cotterstock from OE. *\*cōþe-stoc*, hospital (in spite of numerous early spellings *Coþer-*), Lockerley, a parish-name in Hants., from ME *lokere*, one who looks after or has charge of anything, not recorded till the year 1340 (cf. Lucker, *Look*, supra), Wakefield etc., from ME. *wake* (1225) festival (Wacton and some names in Wake- are more likely to contain a noun related to e. NE.



*wak*, MDu. *wak*, moist, damp, as in Wacken (*Wacon* 7), West Flanders (Fö. 1179).

*Tademere*, toad-pool (in Tadmarton) is no original OE. form: either *tadmere* or *tadanmere* (cf. Engl. Stud. 70, p. 60 f). Does E. really mean that *y* in *styde* has caused *i*-mutation of *hamstyde* to *hæmstyde* (p. 205)!?, *Hæm* is, of course, an old *i*-mutated variant of *ham*.

A good many comments might be made on E.'s interpretation of the various elements, but let me be brief. In accounting for *dray* (chiefly in Drayton and Draycott) it seems advisable in the first place to consider the meaning of the English noun *dray* (1607), 'a squirrel's nest', which makes the meaning 'shelter' very likely. That *leah* often may come to mean 'clearing in woodland' is made likely by its being often compounded with full-names, as is also the case with *rod*, clearing, both in English and German place-names. — OE. *falod* (p. 165) has not long *a*. — OE. *mæd* appears as ME. *mede* in Saxon, as *medow* in Anglian dialects. — *polre*, *polder* (p. 355) is MDu. not MLG. — I do not believe that OE. *horn(a)* means 'bend'. Horne House, R., is situated on a long ridge, and the Northbrook, flowing at a considerable distance, makes no bend near the place.

With regard to the reliability of early forms and geographical data I have nothing but the highest praise for the book. The only small errors I have found so far are *Toredderbi* DB., not *Toreild-* for Thorlby, Yo. and *Wininctune* DB., not *Winninc-* for Wennington La. Moreover, I do not think that Coulsdon, Sr., can be identical with OE. *Cudredesdone* for phonetic reasons. *Weogorena leage* I explain as 'the leah of the Worcester people', not as Wyre Forest.

Professor Ekwall's book on English place-names is a remarkable *tour de force* and a stepping stone towards an increased knowledge of this difficult subject which will still take years and years of hard work to explore and penetrate.

Uppsala, Febr. 1937.

R. E. Zachrisson †.

Joseph Mersand, *Chaucer's Romance Vocabulary*. Diss. New York, Comet Press, 1937. X u. 173 S.

Verfasser bespricht zunächst die verschiedenen Ansichten über den Anteil Chaucers an der Entlehnung romanischer Wörter. Er erklärt (S. 19), daß alle Beurteiler der Sprache Chaucers allzusehr geneigt gewesen seien, eine oder die andere Ansicht ohne ausreichende Überprüfung zu übernehmen. Durch genaue zahlenmäßige Untersuchung will er nun zu einer endgültigen Beantwortung der Frage gelangen (S. 20).

Im zweiten Kapitel unterzieht Verfasser die früheren statistischen Angaben (von Marsh, Ellis, Weisse, Furnivall, Cloyd und anderen) einer eingehenden Kritik: da immer nur Teile der Werke Chaucers untersucht wurden, seien alle Angaben unzuverlässig.

Die Zahlung des gesamten Wortschatzes der Werke Chaucers (Kapitel 3) auf Grund von J. S. P. Tatlocks »Concordance to the Complete Works of Geoffrey Chaucer« (1927) und Skeats und Tyrwhitts Glossaren ergibt 8072 Wörter, davon 4189 oder 51,8 % romanischen und 3883 oder 48,1 % germanischen Ursprungs (die Grundsätze für die Zahlung führt Verfasser S. 41 an). Hans Remus, *Untersuchungen über den romanischen Wortschatz Chaucers*, Diss. Göttingen 1903, S. 33, hatte bereits die Zahl der Wörter romanischer Herkunft mit 4000 angegeben.

Die folgenden Kapitel und der Anhang I bieten dann — zum Teil in Form von Tabellen — die gewonnenen statistischen Ergebnisse: Vergleiche mit dem Wortschatz einiger Zeitgenossen Chaucers, der Anteil der romanischen Wörter am Wortschatz der einzelnen Werke Chaucers, die romanischen Wörter in Chaucers Reimen usw.

Im Kapitel V werden die von Chaucer zuerst in das Englische eingeführten romanischen Wörter besprochen, die im Anhang II vollständig abgedruckt sind: auf Grund der Angaben des *New English Dictionary* stellt Verfasser fest, daß von den 4189 romanischen Wörtern 1180 von Chaucer zuerst im Englischen gebraucht wurden.

Das Ergebnis der muhsamen Arbeit ist gewiß von Wert, wenn auch wohl nicht von so überragendem, wie der Verfasser anzunehmen scheint. (Er wird nicht müde, seinem Erstaunen über »careless scholars« immer wieder Ausdruck zu geben und zu betonen, daß seine Arbeit die erste »scientific investigation« darstelle.) Das gewonnene Zahlenmaterial erhält erst Bedeutung, wenn es für die Beantwortung wesentlicher Fragen verwertet wird. Einen Anfang in dieser Hinsicht hat Verfasser selbst gemacht, indem er auf Grund seiner Ergebnisse versucht, Schlüsse auf die Entstehungszeit einzelner Werke, auf Quellentragen und ähnliches zu ziehen. Gerade diese Verwertung der gesammelten Zahlen muß aber mit größter Vorsicht unternommen werden, die — oft nur scheinbare — Objektivität der Zahlen darf nicht zu voreiligen Schlüssen verleiten. Was besagt zum Beispiel die Feststellung zweiter Dezimalstellen, wenn die Zahlen durch eine etwas andere Berechnungsgrundlage ganz erheblich geändert werden? Verfasser zählt zum Beispiel den von Chaucer eingeführten romanischen Wörtern (S. 159 ff.) auch die Adverbialformen *absolutely*, *agreeably*, *amorously* usw. usw. zu. Aber aus dem Romanischen übernommen sind natürlich nur die Adjektivformen,

während die Ableitungen mit *-ly* erst im Englischen gebildet wurden, und zwar jederzeit gebildet werden konnten, sobald die Grundformen einmal vorhanden waren. Zieht man nun die Weiterbildungen verschiedener Art ab, so verringert sich die Zahl der dem Romanischen tatsächlich entlehnten Wörter ganz beträchtlich, und damit wird auch eine ganze Reihe der angegebenen Verhältniszahlen verändert. Überlegungen solcher und ähnlicher Art (so zum Beispiel in bezug auf das auch vom Verfasser berührte Verhältnis der Lehnworterzahl zu dem behandelten Stoff) werden bei der Auswertung des vom Verfasser gebotenen reichen Zahlenmaterials stets nötig sein.

Wien, Dezember 1937.

Herbert Koziol.

---

Erich Buchholz, *Das Verbum substantivum im Mittelenglischen*. Bottrop i. W., Postberg, 1936. X u. 70 S.

Nachdem G. Made (*Das Verb. subst. im Englischen*, Diss. Gießen 1910) die Entwicklung des Verb. subst. vom Altenglischen bis in das Neuenglische verfolgt hatte, untersuchte G. Heidemann (Archiv 147, S. 30 ff.) die Verhältnisse in altenglischer Zeit genauer — vor allem im Hinblick auf die dialektischen Verschiedenheiten — und die anschließende frühmittelenglische Zeit behandelte in ähnlicher Weise W. Hasselhoff (*Das Verb. subst. im Frühmittelenglischen*, Diss. Münster 1915). Die vorliegende Arbeit führt die eingehendere Untersuchung nun weiter bis in das Spätmittelenglische.

Im ersten Teil werden die von R. W. Chambers und M. Daunt herausgegebenen Londoner Urkunden aus den Jahren 1384–1425 (*A Book of London English*, Oxford 1931) untersucht. Die Annahme des Verfassers, daß die Formen *ben* und *weren* bei Starktonigkeit verwendet wurden, die *n*-losen Formen *be* und *were* dagegen in schwachtoniger Stellung (S. 4 f. u. ö.), erscheint jedenfalls nicht erwiesen; in so manchen der angeführten Beispiele stehen die Formen mit *n* keineswegs an »zweifelloso besonders nachdrücklichen Stellen« (S. 5). Verfasser hat sich leider nicht die Frage vorgelegt, inwieweit der Anlaut des Folgewortes entscheidend sein könnte, obwohl die Formen mit *n* offensichtlich vor allem vor vokalischem Anlaut (oder *n*) stehen. Daß sich auch Formen mit *n* vor konsonantischem und *n*-lose Formen vor vokalischem Anlaut finden, ist — wie in allen Fällen, in denen sich ähnliche Doppelformen eines Wortes ergaben, so etwa auch bei den Artikelformen *a* und *an* — leicht verständlich und in solchen Fällen kann auch manchmal starktonige oder schwachtonige Stellung eine entscheidende Rolle gespielt haben. — Wenn in dem Partizip *used* [ɪu] gesprochen wurde, so fiel es dadurch doch nicht »mit den durch Präfix *y*-verstärkten Partizipien zusammen« (S. 5); vor *used* und vor *y*- stehen die Formen mit *n*

eben wegen des folgenden vokalischen Anlautes. — Die Sprache der Hofdokumente erweist sich als regelmäßiger als die der Schriftstücke aus der städtischen Kanzlei (S. 12). In letzteren finden sich auch die Formen *ar(e)* und *ware*, die bei Usk, in der Schrift der Seidenwarenhändler und in den Hofdokumenten nicht vorkommen (S. 24). Daß die Verwendung solcher Formen »im Interesse der Klarheit und Allgemeinverständlichkeit« erfolgte (S. 12), ist aber nicht anzunehmen — ebensowenig, daß Chaucer »Reime auf festes æ bewußt gemieden [habe], um im ganzen Lande verständlich zu sein« (S. 42).

Im zweiten Teil der Arbeit werden die durch Reime gesicherten Formen des Verb. subst. in örtlich und zeitlich gesicherten Denkmälern aus der Zeit zwischen 1200 und 1430 festgestellt (*Eule und Nachtigall*, Robert of Gloucester, *Südliches Legendar*, William of Shoreham; *Song on the Execution of Simon Fraser*, Adam Davy, Chaucer, Gower; John Barbour, *Pistel of Swete Susan*, Richard Rolle, *York Plays*; Robert Mannyng, Laurence Minot; John of Trevisa, John Walton, John Audelay). In einer Tabelle, die die dialektischen Unterschiede zeigt, werden die Ergebnisse der Untersuchung übersichtlich zusammengefaßt (S. 61).

Auf Grund dieser Ergebnisse zieht Verfasser dann Schlüsse auf die Herkunft einiger gereimter Dichtungen, deren Entstehungsort weniger sicher ist (*Arthur and Merlin*, *King Alisaunder*, *Sir Tristrem*, *Ywain and Gawain*, *The Pearl*, *Havelok*). Die bisherigen Ansichten werden im allgemeinen bestätigt; für *Sir Tristrem* vermutet Verfasser die Entstehung im nordöstlichen Mittelland (S. 66), für die *Perle* kame das nordwestliche Mittelland, dicht an der nordhumbrischen Grenze in Betracht (S. 68). Zu etwas anderen Ergebnissen gelangte vor kurzem Rolf Kaiser, *Zur Geographie des mittenglischen Wortschatzes*, Palaestra 205, Leipzig 1937, S. 152 und S. 168. Schlüsse aus einzelnen sprachlichen Erscheinungen bedürfen natürlich immer der Stütze durch Erkenntnisse, die auf breiterer Grundlage beruhen. Der Versuch, das gewonnene Material in dieser Weise zu verwerten und so über bloßes Sammeln von Belegen hinauszugelangen, ist aber jedenfalls erfreulich.

Wien, Dezember 1937.

Herbert Koziol.

---

*Current English*. By Arthur G. Kennedy. Boston, Ginn and Company, 1935. Pp. xiii + 737.

The author of *Current English* ranges over a wide field. His avowed purpose is twofold: to present in one volume a handbook for general reference as well as an elementary introduction to English philology. As his primary aim is to look at the English of the present age, he admits historical considerations only when they have seemed necessary for the comprehension of the language of

today. He includes all branches of English, though he restricts his discussion in many instances to mere statements of essential facts. Naturally, he has provided his study with Indexes and a Bibliography.

That this book contains a great deal of information on various aspects of modern English is undoubtedly true. Many sections are interesting and valuable, as, for instance, those entitled "American Speech," "Artificial Languages," "Jargons," "Dialects of English," "Blends," "Clipped Words and Back Formations," "Confused Etymologies," "Relative Frequency of Words," "Concord," "Irrational and Hybrid Constructions," "Isolated Survivals," and "The Future of English." That *Current English*, however, offers an altogether safe guide for the student of English philology seems to be less sure, for the question when historical considerations shall be admitted and when they shall be ignored is difficult of solution, and facts that appear essential to one man may naturally impress another as being trivial. Whether the author has met with the proverbial fate of him who tries to serve two masters, I will not venture to say; but as I have turned the pages of the book, I have not been able to escape the conviction that a consistent maintenance of the historical point of view would have been desirable both for the general reader and for the novice in the study of the mother tongue. Be that as it may, I will confine my remarks to certain pages that deal with the history of the English language and closely allied topics.

Pp. 77, 78, 202. The application of the term *palatal* to [k] and [g] when these stops are adjacent to front vowels is vague and misleading. Palatal sounds are formed between the front of the tongue and the hard palate; whereas standard English [k] and [g] are formed with the aid of some part of the back of the tongue, though the point of contact shifts according to the nature of the adjacent sounds from the extreme rear of the hard palate to the middle or the rear of the soft palate. See Lloyd, *Northern English*<sup>2</sup>, p. 13; Sweet, *Sounds of English*<sup>2</sup>, p. 42; Jespersen, *Lehrbuch der Phonetik*<sup>2</sup>, pp. 44—45. — P. 77. The organic description of [d] and [t], as well as of [θ] and [ð], is erroneous. The point of the tongue does not touch the teeth for [d] and [t] in English except in combination with "th," as in *width*, and *eighth*; nor is the tongue thrust between the teeth for "th" except as an individual peculiarity. The classification of English [θ], [ð], as interdental by some phoneticians is false. Cf. Jespersen, *Modern English Grammar*, I 14, 61.

Pp. 14, 100, 361. At least three times Kennedy mentions the Latinized spelling of *debt*, a word which he associates with Latin *dēbitus* instead of with Vulgar Latin *dēbita*; but he misses a fine opportunity to explain the origin of the silent "c" in the second syllable of *Connecticut* [kə'nstikt], though he cites once again the silent [b] in *debt* in the paragraph just preceding that which contains this place-name. The group [kt] does not undergo assimilation in English; witness *act*, *connect*, *fact*,

*insect*, and similar words. [k] may disappear, indeed, between two other consonants, as in a popular pronunciation of *arctic* and *asked*; but this loss of [k] is not of the same type as that in *Connecticut*, a name which, devoid of [kt] in its Indian source, owes its present spelling to formal confusion with the verb *connect*. Nevertheless, the spelling has not changed the pronunciation, which still points to the original source of the name. Some early forms are *Quinticoock* 1643; *Conittekooks* 1655; *Conitucutt* 1662; *Conetquot* 1683. Elphinston's spelling in 1787 is *Connetticut*. J. A. Maurault, in his *Histoire des Abénakis*, p. 248, derives *Connecticut* from *Kunateguk*, "at the long river." Cf. W. W. Tooker, *Place-names on Long Island*, pp. 48—49.

P. 78. The consonant [ŋ] is classified as palatal or velar according to the nature of the preceding vowel. This is incorrect: [ŋ] is always velar, though the contact varies, like that for [k] and [g], according to the nature of the adjacent sound. The velar nasal differs unmistakably in sound and formation from the palatal [ɲ] of the Romance languages.

P. 158. Discussing the difference between the American and the British pronunciation of such words as *dictionary*, *necessary* and *secretary*, Kennedy suggests several explanations of what he calls the more careful pronunciation of American speakers. I do not see the necessity of any lengthy explanations; nor do I find the American pronunciation more careful than the British. American speech has simply retained the stress that prevailed in England during the seventeenth and a large part of the eighteenth century. Thus Cooper, in 1685, mentions the two accents heard in words like *accessory*, *adversary*, *alimony*, *allegory*, *necessary*, *sedentary*, etc., declaring the second accent to be "priore languidiorem in penultimâ." Elphinston, in 1787, records a secondary stress on the penult of such words as *adversary*, *antimony*, *castigatory*, *derogatory*, *explanatory*, *melancholy*, *ignominy*, and *hierarchy*. But Sheridan, in 1780, has the equivalent of [ə] for the syllable next to the last in *-ory*, *-ony*, as in *allegory*, *transitory*, *ceremony*, *sanctimony*, etc., retaining [ɛ] for a similar position in words like *February*, *dictionary*, *cemetery*, and *monastery*. Two exceptions are *actuary* and *dietary*, in which he uses a symbol like that for the vowel in *bat* and *bare*. Walker, in 1791, recognizes "a short u" [ə] for the o in *-ory* in rapid speaking, but a vowel approaching the o in *glory*, *story*, etc., in solemn pronunciation. See his comments under the word *domestick*. Walker wavers, too, between his colloquial [ə] and his solemn vowel for such words as *ceremony*, *sanctimony*, *alimony*, and *matrimony*.

Like Sheridan, he almost always retains [ɛ] for the first vowel in *-ery*, as in *Baptistery*, *cemetery*, and *deletary*; but he has the equivalent of [ə] in *Presbytery* and two pronunciations of *monastery* ['mɒnəstri; 'mɒnəstəri]. Unlike Sheridan, he weakens the first vowel of *-ary* to [ə], as in *dictionary*, *February*, and *solitary*. The beginning of the nineteenth century apparently saw the victory of [ə] in the British pronunciation of *-ary*, *-ory*, and *-ony*. The victory of [ɛ] in *-ery* could not long have been delayed.

Pp. 166—229. In the chapter on the *Pronunciation of English* the failure to present the historical background of the language impresses me as being peculiarly regrettable. Here the author cites numerous examples of various sounds and the positions in which they are commonly found; but unfortunately he offers few explanations or none of the exceptions to his rules. To illustrate his method, I will give part of a sentence from page 177:

Before certain consonant combinations, particularly [ld], [mb], [nd], there is usually lengthening of the diphthong in such monosyllabic words as *child*, *wild*, *climb*, *kind*, *wind*; but in a few such words as *build*, *guild*, *limb*, *wind* (noun), the short vowel is used . . .

It would have required little space to point out that *build* takes its short vowel from that of the preterit and past participle; that *guild* inherits its vowel from OE. *gildscipe* and *gezyldeall*, forms in which [ld] was followed by other consonants; and that it owes its initial [g] to Scandinavian influence, cf. Björkman, *Scandinavian Loan-Words in Middle English*, II 307; and that *wind* owes its short vowel partly to compounds like *windmill* and *windward* and partly to weakening of stress in such a sentence as "It's a north wind, not a south wind."

As to *limb* I note that it should not have been included among words that have undergone lengthening before [mb]; for Old English has *lim*, whereas *limb* is merely an inverse spelling, which arose at a time when [b] in final [mb], as in *climb*, *lamb*, etc., had become silent through assimilation.

Elsewhere in the same chapter variations in the length of vowels are accompanied by remarks that I cannot help regarding as inadequate—for example, on pages 172, 175, 181, and 194, where mention is made of the fluctuation of vowels in dissyllabic words ending in light syllables, particularly syllabic consonants and -y, -ic, and -ard. The continual emphasis on variable vowels in dissyllabic words would seem to call for a reference to Luick's explanation of the causes of this fluctuation, as given not only in *Anglia*, XX (1898) and XXX (1907), and *Englische Studien*, LIV (1920), but also at considerable extent in the well-known *Historische Grammatik der Englischen Sprache*, I (1924), 324ff. The fact that such words as *devil*, *heaven*, *sever*, *weapon*, etc., are dissyllabic and end in syllabic consonants cannot be responsible for their short vowels: these words spring from ME. trisyllabic forms like *develes*, *hevenes*, *severen*, *wepenes*, etc., in which the original stem has either remained short or has become short, and consequently has been leveled out under the dissyllabic forms. Of course, words like *devil*, *heaven*, and *weapon* may have obtained their short vowels from analogy with ME syncopated forms—*devles*, *hevnes*, *wepnes*. On the other hand, *evil*, in contrast with *devil*, takes its long vowel from ME *ævel* of the North and East, the ME dialectal plural *iveles* having failed to survive in Standard English.

Pp. 175, 180, 182, 232. It is surprising to find [st] grouped with such lengthening combinations as OE [ld] and [nd]. The combination [st], if it closes a syllable, actually causes a preceding long vowel

to become short, as in OE *dūst* by the side of ME *dūst*; cf. Luick, *Hist. Gram.*, I, § 352. But medial [st] in dissyllabic forms is drawn to the second syllable, with the result that long vowels are retained and certain short vowels are lengthened in Middle English, not because the latter are followed by [st], but because they stand in open syllables. Some of Kennedy's examples are *beast*, *least*, *priest*, *boast*, *ghost*, *host*, *roast*, *frost* and *lost* — and on page 194 *haste* < OF *haste*. It is clear that the long vowels in all of these words except *frost* and *lost* point to long vowels in ME dissyllabic forms — *bēste*, *lēste*, etc. — which were then leveled out in monosyllabic forms; but that the long vowels in some pronunciations of the modern *frost* and *lost* spring from ME *frost* and *lost*, whose short vowels underwent lengthening after the change of ME long open [ɔ:] to long close [o:]. Cooper, in 1685, notes the occurrence of long open [ɔ:] before [st]. The long [ɔ:] in ME dissyllabic *frōste* and *lōste* would of course have been represented by long close [o:] in Cooper's time.

Pp. 185, 197—198. The term *laziest* is applied to the vowel in words like *cub*, *cup*, *hush*, *son*, etc.; and various other vowels are said to be likely to shift to this sound when they are pronounced carelessly and with little or no stress, as in [wʌz] for [wɔz] and [hwʌt] for [hwɔt]. Isn't the author confusing [ʌ] with [ə]? For [wʌz] and [hwʌt] are as a rule dialectal or illiterate strong forms, derived from weak [wəz] and [hwət] through increase of stress. In a similar fashion weak [ɪt] has displaced the archaic strong [hit] in Standard English; and in normal American speech the weak participle [bɪn] has likewise driven out the strong form [bɪn]. The fact that some speakers pronounce [ʌ] and [ə] alike does not justify us in ignoring the distinction usually observed between the two vowels.

As to the dialectal vowel in *home*, I need but recall that it is generally not identical with [ʌ]. Grandgent, in *Old and New*, p. 133, describes the New England sound as a short rounded [ʌ], but adds that [ham] exists in some regions of Connecticut.

P. 194. The statement that exceptional short-vowel forms are found before lengthening consonant-groups with the vague explanation that lengthening has not taken place uniformly before these groups, seems especially remarkable in view of the three examples that the author cites—*friend*, *bomb*, and *wind* (noun). ME *frēnd*—whence modern *friend*—takes its short vowel from that in *frēndly* and *frēndschipe*; *bomb* does not belong here, because it did not enter English from French till 1684, when it fell under the influence of words which, like *lamb*, *dumb*, etc., had been reduced from *-mb*, to *-m* by assimilation. I have already commented on the origin of the short vowel in *wind*.

P. 209. Reference is made to the disappearance of [h] in some careless pronunciations of *humor* and *human*. Kennedy has adopted the wrong point of view. The pronunciation of [h] in *humor* is of fairly recent date, and many speakers still omit it. I have never pronounced the [h] in this word; my usage simply reflects that of an earlier period, whereas those who pronounce the [h] do so under the influence of the



spelling. As to *human*, I should say that the pronunciation without [h] has generally become a mark of illiterate speech; nevertheless, Elphinston as late as 1787 includes *human* in his list of words that have silent [h]. Some of the others are *humor*, *humane*, *humanist*, *humid*, *humility*, *hospitable*, *heritage*, *herb*, *homage*, *hostler*, and *humble*. Kennedy seems to have overlooked the silent [h] in *humble*—an early pronunciation that is still extremely common in American speech. Koepfel, in his admirable monograph on *Spelling-Pronunciations*, pp. 4f., has dealt in particular with those loan-words which, appearing in Middle English without [h], gradually assumed an etymological [h] and changed their pronunciation under the influence of the newer forms.

The remark that the back nasal cannot form a weak vowel—or, as I should prefer to say, become syllabic—is manifestly erroneous. Has the author never heard a back nasal in the pronunciation of *I can go*? Sweet, *Sounds of English*<sup>2</sup> p. 140, records *second* as [sɛkɛnd] or [sɛkɛnd]; Lloyd, *Northern English*<sup>2</sup>, p. 6, transcribes *blacken* as [blakɛ]; and Kenyon, *American Pronunciation*<sup>6</sup>, p. 69, gives *Jack and Jill* as [dʒæk ɪ dʒɪl]. Compare also Jespersen, *Lehrbuch der Phonetik*<sup>3</sup>, p. 171.

P. 214. [w] in combination with a preceding consonant is defined as "little more than a quick rounding of the lips, a labialization," as in *dwelt*, *dwindle*, *twain*, etc. What is one to gather from this remark? Though [w] has many nuances, it belongs to the same phoneme, whether the [w] be initial or be preceded by a consonant; and the glide of lips and tongue from [w] to a following vowel is just as clear in the latter position as in the former. Nor does the slight devoicing of [w], as in *twain*, or even the diminished lip-rounding of [w], as in *forward*, justify any other classification of this sound. That [w] is essentially gliding was long ago pointed out by Lloyd, in *Northern English*<sup>2</sup>, § 70.

P. 219. The loss of [g] in a dialectal or colloquial pronunciation of *recognize* is said to be due to assimilation. Krapp, in *The Pronunciation of Standard English in America*, p. 103, associates the disappearance of the [g] with rapid speech. Neither explanation is satisfactory.

*Recognize* may be a direct adoption of OF. *reconnoître*, *reconnoiss-*, etc., variants of the stem of *reconnoître*; or, what is more probable, a back-formation from ME. *recognysaunce*, *reconisaunce*, etc., which derive in turn from Anglo-French *reconisaunce*. In either case the pronunciation of *recognize* without the [g] betrays the French or the Anglo-French source, whereas the present standard pronunciation is due to the gradual influence of the spelling. Such related words as *cognizant*, *cognizance*, and *recognizance* have retained both [gn] and [n].

The disappearance of the first [r] in a common pronunciation of *surprise* is ascribed to assimilation. This is a mistake: it is dissimilation that causes the loss of [r], as Ritter has pointed out, in *Archiv*, 129 (1912): 223. Strange to say, Kennedy nowhere mentions dissimilation, though he notes, p. 220, the omission of [r] in words like *reservoir*, *February*, *library*, and *secretary* in careless speech.

In General American *surprise* and *reservoir* may show dissimilatory loss of the medial [r]; but in England and parts of the United States

words of this type regularly drop an [r] that is followed by a consonant. In the colloquial *February* analogy with *January* has reinforced the influence of dissimilation; in *secretary* dissimilation has been aided by metathesis—thus *secretary* > *secetary* > *secretary*.

P. 220. The intrusive [r] in *idear* is explained as apparently the result of a dialectal tendency to prolong a final vowel. The effort to prolong a vowel has actually nothing whatever to do with the development of the [r], which arises under the influence of the twofold forms belonging to words that end in [r]. The phenomenon has been often discussed; see, for example, Kenyon, *American Pronunciation*<sup>6</sup>, pp. 159—161.

P. 235. Final -on in *London* should not be listed as an example of syllabic [n]. The pronunciation of *London* is [lʌndən], not [lʌndn]. See Jones, *Outline of English Phonetics*, § 503.

P. 243. The comment on the monosyllabic and the dissyllabic pronunciation of *aged*, *blessed*, *cursed*, and similar words does not reveal the real cause of this variation. Van Draat's monograph on *Rhythm in English Prose* and the same author's articles in *Anglia*, XXIV and XXVI, stress very properly the rhythmic principle involved in this change of pronunciation.

P. 274. Latin *Johannus* is evidently a typographical error for *Johannes*. — *Attlebury* is not composed, as Kennedy thinks, of *at*, French *le*, and *bury*, but is a descendant of OE *Aetla* and the dative *byrig*, with the signification "Aetla's burg." It is, in other words, merely a variant of *Attleborough*. Cf. Ritter, *Vermischte Beiträge zur englischen Sprachgeschichte*, p. 114, and Ekwall, *The Concise Oxford Dictionary of English Place-Names*, p. 17. *Aetla* is cognate with Gothic *Attila*, "little father," for which see Solmsen, *Indogermanische Eigennamen*, pp. 3ff., 174, 175. — Instead of referring to *James* as a name too much changed to suggest any relation to Latin *Jacobus*, I should have preferred to point out the shift of Vulgar Latin \**Jacomus* (< *Jacobus*) to OF *Jaimés*, which has yielded in turn English *James*.

P. 369. The manner in which the author classifies certain loan-words is likely to perplex readers who are unfamiliar with the history of the English language. The Anglo-Saxons, he says, made use of a large number of Latin borrowings, among which he lists such words as *gem*, *lion*, and *tiger*. Certainly, OE *zimm* is an adoption of Latin *gemma*; but if *zimm* had survived, it would now be represented by Standard English *im*. Compare the history of words like *icicle*, *Ideford*, *Iffley*, *Richeser*, *Ingrave*, *Ipswich*, *Isleham*, *Isleworth*, *Islington*, *itch*, *Ivel*; ME *yimstōn* and *yimstōn* < OE *zimstān*; fifteenth-century *yifte* and *yft* < OE *zift*. The initial [g] in Middle and Modern English *gift* is of course due to the influence of ON *gift*. Sergeantson is wrong in thinking that the modern representative of OE *zimm* would be *yim*, *History of Foreign Words in English*, p. 15. Moreover, to assert—as Kennedy does—that the Anglo-Saxons made use of *gem* is to ignore the real source of the word—namely, ME *gem(m)c* from OF *gemme*, which derives in turn from Latin *gemma*. *Lion*, too, is an adoption of Anglo-French *liun*, and cannot spring from any form that the Anglo-Saxons adopted from Latin *leo*,

*leōnem*. As to *tiger*, I note that the word was indeed adopted into Old English from Latin *tigris*, Old English showing the Latin plural *tigrēs* as well as an Anglicized plural *tigras*; but that the Modern *tiger* descends from ME *tigre*, a fourteenth-century loan from OF *tigre*, itself from Latin *tigrem*. Again, *Bible*, p. 378, points not directly to Middle Latin *biblia*, but to ME *bible*, which developed its long vowel regularly from OF *bible*, a descendant of Middle Latin *biblia*.

I cannot subscribe, then, to the view expressed on page 370 that it is often best for the student of Current English to be content with a recognition of the fact that a word was originally Latin.

P. 379. Under the caption, "Borrowings from Other Germanic Languages," examples are drawn from Dutch and German; but that a number of French loan-words of Germanic origin should also be grouped here seems illogical and will probably be confusing to many readers. Among these French loans are words like *belfry*, *garrison*, *guard*, and *riches*. The word *sturdy* is also included in this list—incorrectly, because it is not Germanic, but an adoption of OF *estourdi*, "stunned," "dazed," which is connected with Vulgar Latin *\*exturdire*, "to deafen with chatter," a derivative of *turdus*, "thrush"; see Gamillscheg, *Etymologisches Wörterbuch der Französischen Sprache*, under *étourdi*.

Louisiana State University.

William A. Read.

Eric Partridge, *Slang To-Day and Yesterday*. London (Routledge) 2. Aufl. 1935. 476 S. Pr. 10 s. 6 d.

Derselbe, *A Dictionary of Slang and Unconventional English from the Fifteenth Century to the Present Day*. London (Routledge) 1937. 999 S. Pr. 42 s.

Als Partridges Buch *Slang to-day and yesterday* zuerst erschien (1. Aufl. 1933), hatte sich der Verfasser schon ein Verdienst um die Slangforschung erworben durch seine Neuauflage von Francis Grose's *Classical Dictionary of the Vulgar Tongue* (1931), mit seinem (zusammen mit J. Brophy verfaßten) Buch *Songs and Slang of the British Soldier* (3. Aufl. 1931) und mit seiner Aufsatzsammlung *Words, Words, Words!* (1933). *Slang to-day and yesterday* erweist Partridge als geschickten Darsteller aller Hauptprobleme, die uns der Slang stellen kann. Zwar hat P. in seinem Buch nicht alle Fragen erschöpfend zur Darstellung gebracht (das lehnt der Verf. ausdrücklich ab), er hat aber einen leicht lesbaren, geschickt gruppierten Abriss gegeben über die folgenden Hauptfragen: Begriff und Wesen des Slang (Teil I); Geschichte des Slang vom 16. Jh. bis zur Gegenwart (Teil II); Sonderaspekte: 'Standard Slang' und hiervon abweichende Einzelslangs, Rhyming, Back, Centre Slang usw., Kolonialslang (Teil III); amerikanischer Slang (Teil IV). Das Buch beschließen drei Glossare (Teil V), die nacheinander Beispiele des britischen, australischen und amerikanischen Slang zusammenstellen. Partridges Buch enthält kein besonderes

Literaturverzeichnis, aber die Namen im Index und besonders die Lektüre selbst lassen kaum einen Zweifel darüber aufkommen, daß der Verf. alle einschlägigen Bücher und Aufsätze, die seinen Gegenstand behandeln, seien sie britischer, amerikanischer, französischer oder deutscher Herkunft (bei den letzteren sind allerdings einige Arbeiten aus der Schule von H. Spies nicht berücksichtigt worden), herangezogen hat. Daraus hat P. nun nicht einen trockenen Tatsachenbericht gemacht, — was dem Stoff des Slang wohl widersprochen hätte — sondern eine flussig geschriebene, oft witzige und humorvolle Gesamtschau. Partridge ist erstaunlich weit belesen auf dem Gebiet des 'unconventional English' und er versteht aus seiner reichen Kenntnis des Schrifttums instruktive Beispiele von Slangproben auszuwählen, die die Lebendigkeit der Darstellung noch erhöhen. Man kann mit dem Verf. wohl über methodische Fragen streiten. So etwa über die Frage, ob die Mehrzahl der im 3. Kap. des III. Teils gebuchten Beispiele für 'Kinds of Slang other than the Standard' überhaupt der Sphäre des Slang zuzurechnen, ob sie nicht besser als *Jargon* bestimmter Berufsgruppen aufzufassen sind. Das würde etwa besonders gelten für Wörter, die den Berufsgruppen der Journalisten, Juristen, Mediziner usw. angehören. Es wäre hier wohl besser gewesen, wenn der Verf. sich auf solche Wörter beschränkt hätte, die zwar ihrer Entstehung nach in diese verschiedenen Berufsgruppen hineingehören, aus ihnen aber in den allgemeinen Slang der Volkssprache übergetreten sind, d. h. aufgehört haben Jargon zu sein. Auch sollte man wohl Formen (vom Verf. mit 'Oddities' bezeichnet) des 'Gibberish' und 'Ziph' (p. 278), 'Spoonersisms' und Schmelzformen (Blends, p. 279) als dem Slang wohl verwandt, aber ihm doch nicht zugehörig, aus einer Darstellung des Slang weglassen. Der Abriß der Geschichte des englischen Slang (Teil II, S. 37—128) ist besonders in der Behandlung des 19. und 20. Jhs. (S. 80—120) wertvoll, da in der neueren Zeit die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Slang ansetzt. Hier stellt P. sehr schön alle Vorarbeiten in den Gefilden der Slangforschung (streng chronologisch vorgehend) zusammen und weiß sie oft treffend zu charakterisieren.

Von den Wortsammlungen interessiert wohl am meisten die (zwar nur kleine) australische. Das amerikanische Vokabular ist jetzt durch M. Weseens Slangwörterbuch<sup>1)</sup> überflüssig geworden.

---

<sup>1)</sup> M. Weseen, *A Dictionary of American Slang*. (Harrap) 1934. Weseens Wörterbuch führt leider nur einzelne, isolierte Wörter auf und erweist sich so als unzureichend. Die den einzelnen Wörtern beigefügten Erklärungen sind oft ungenügend. Die isolierte Aufzählung macht ein Ausschöpfen verschiedener Bedeutungsschattierungen unmöglich.

Die britische Wortsammlung hat der Verfasser selbst mit seinem wahrhaft monumentalen Wörterbuch völlig überholt, so daß eine Neuauflage von *Slang to-day and yesterday* auf die im V. Teil gegebenen Wortsammlungen ganz verzichten kann.

*A Dictionary of Slang and Unconventional English* ist mehr als ein bloßes Slangwörterbuch. Es umfaßt außer Slang (einschl. Rhyming Slang, Back Slang, Cant) und Umgangssprache Schlagwörter, Katachresen, Spitz- und Spottnamen, Vulgarismen und Amerikanismen (soweit sie in England assimiliert sind). Das Wörterbuch umfaßt also, wie es auf dem 'blurb' heißt, '*all English except Standard English and dialect — from the rise of Modern English to the present day*'.

P. möchte sein Wörterbuch als 'humble companion' dem NED an die Seite stellen. Sein Umfang und seine Quellenausschöpfung verdienen ihm einen solchen Platz. P. gibt für seine Wörter und Wendungen alle möglichen Bedeutungsschattierungen. Jeder Bedeutung fügt er ein rundes Datum bei, das zeitlich das Aufkommen des Ausdrucks bestimmen soll. Bei der Datierung kann P. manchmal ein Datum des NED durch einen früheren Beleg korrigieren. Dann, wenn P. ein Datum aus einem ihm vorliegenden Wörterbuch (Ware, Hotten usw.) übernimmt, hätte er indessen am besten in jedem Fall diese Quelle angegeben. Das ist in vielen Fällen nicht geschehen und läßt so auch die Datierung willkürlich erscheinen. Zu begrüßen ist die Berücksichtigung von Übergängen vom Cant in den Slang, von diesem in das Colloquial English, oder in anderen Fällen auch des Übergangs vom 'colloquial speech' in den Slang usw. Viele Wörter werden in ihrem Satzzusammenhang zitiert<sup>1)</sup>. Der Umfang des Buches verbot es wohl, bei Satzzitaten aus Quellen jeweils außer Titel und Autor auch die Seitenzahl anzugeben. Häufig wird indessen nur ein Autor genannt ohne Buchtitel. Das führt den Leser leicht zu Rätselraten, das durch kurze Titelangabe (die ja auch gleichzeitig ein Datum angibt) vermieden worden wäre. Etymologien, die beim Slang oft so schwer zu geben sind, werden in fast jedem Falle beigelegt, meist in Anlehnung an E. Weekleys *Etymological Dictionary of Modern English*. Allerdings zieht der Verfasser auch andere Quellen zur Bestimmung von Etymologien heran und bringt auch eigene. Bei dem Umfang des Werkes muß

<sup>1)</sup> Leider immer noch zu wenige. Aber der Umfang des Buches machte wohl ein häufigeres Zitieren im Kontext unmöglich. Allerdings darf man keinen Augenblick vergessen, daß alle Bedeutungsnuancen einer Slangwendung nur in der Lebenssphäre des Ausdrucks verstanden werden können, d. h. im Satzzusammenhang. So bleiben alle Wörterbücher, sofern sie nicht mehr sind, unvollkommen.

man natürlich einige Ungenauigkeiten in Kauf nehmen. Einige Kreuzverweise stimmen nicht. Ein Beispiel: knock out, v. 3... to earn. . Ex *knock up*, fifth sense muß *fourth* sense heißen. Solche geringen Unstimmigkeiten schmälern den Wert des Buches nicht. Druckversehen scheinen kaum vorzukommen. Rezensent bemerkte p. 539 *mug-frog* association statt *mud-fog* a. Man kann den Verfasser zu seiner Leistung nur beglückwünschen. Sein Werk ist für das lebendige Englisch das beste lexikalische Hilfsmittel, das wir im Augenblick haben. Es ist erstaunlich, wie ein Einzelner eine solch gewaltige Aufgabe so erfolgreich bewältigen konnte.

Münster i. W.

Karl Thielke.

---

LITERATUR.

Walter F. Schirmer, *Geschichte der englischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Halle, Max Niemeyer, 1937.

VII u. 679 S. Pr. M. 18,—, geb. M. 20,—.

Es gehört Mut dazu in einer Zeit, wo man sich ernstlich fragt, ob der Begriff »Literaturgeschichte« zu Rechte besteht, mit einer umfassenden und neuartigen »Geschichte der englischen Literatur« vor das Publikum zu treten, aber Sch. hatte bereits an einer ganzen Reihe von Schriften und Abhandlungen bewiesen, daß er jene ausgesprochene Anlage zur Synthese besitzt, die nun einmal die erste Bedingung zu einem solchen Wagnis darstellt. Von rein praktischem Gesichtspunkt aus war ein Werk dieser Art längst dringendes Erfordernis. Jedes Semester wiederholte sich die peinliche Frage der Studierenden an den Dozenten, welche Gesamtdarstellung der englischen Literatur er empfehlen könne. Die Antwort dürfte in den meisten Fällen gelaute haben: Die Literaturgeschichte zweier französischer Anglisten. Legouis und Cazamian, womöglich in englischer Übersetzung.

Das Unternehmen Sch.'s zeigt auf's Glücklichste die dem Verfasser eigentümliche Verquickung von Gelehrsamkeit, sicherem Urteil und leichter Darstellungsgabe. Aber nicht weniger wichtig ist in diesem Falle der lange Atem und der Sinn für Proportion. In einer Darstellung von über 600 Seiten großen Formats, die sich von den Anfängen altenglischer Literatur bis zur Gegenwart erstreckt, ist jedem Schriftsteller und jeder einzelnen literarischen Erscheinung ein knapper, sorgfältig berechneter Raum zubemessen. Leere Stellen gibt es nicht, jedes Wort ist abgewogen und auf den Gesamtzusammenhang hin gewählt. Hier verrät sich die schon oft bewahrte vortreffliche humanistische Schulung des Verfassers. Die naheliegende Versuchung, Lieblingsautoren oder Lieblingstheorien ausführlicher zu behandeln, besteht für Sch. nicht.

Sch. faßt den Begriff »englische Literatur« möglichst weit und machtdementsprechend keinen Unterschied zwischen anglolateinischer, anglofranzösischer und englischer Literatur; politische, theologische und philosophische Literatur sind in weitem Umfang herangezogen. Die gelehrten geistigen Strömungen des englischen Mittelalters und die Herausbildung einer nationalen Richtung auf Grund lateinischer und französischer Vorbilder dürften noch in keiner englischen Literaturgeschichte so vollständig zu Worte gekommen sein. Knappe Ausblicke auf den politischen und kulturellen Ablauf der jeweiligen Epoche gehen den einzelnen Abschnitten voraus. So wird etwa das 13. Jahrhundert als das scholastische und bürgerliche dem humanistischen und höfischen 12. Jahrhundert gegenübergestellt, das 14. Jahrhundert als das des Werdens der Nation, der sozialen Auseinandersetzung, des beginnenden Nationalismus und des Übergangs von der Poesie zur Prosa charakterisiert; auch das 15. Jahrhundert wird mit Geschick als einheitliche Epoche zusammengefaßt.

Aber der springende Punkt ist die Vollständigkeit und Zuverlässigkeit. Hier dürfte fast das Menschenmögliche erreicht sein. Die Menge der angeführten Künstler und Schriftwerke ist so groß, daß sie an und für sich den Leser zu überwältigen und zu verwirren droht, aber stets wird der Faden auf's glücklichste wieder aufgenommen und weitergesponnen. Für die meisten Benutzer wird das Werk allerdings mehr ein Nachschlagewerk als eine Darstellung bedeuten, schon weil das Interesse des Verfassers nicht den Menschen gilt, auch nicht dem einzelnen Kunstwerk, sondern der Fülle der Erscheinungen. Das heißt gleichzeitig, daß für die Benutzung eine gewisse Vertrautheit mit den Hauptrepräsentanten der Literatur vorausgesetzt wird. Die Zuverlässigkeit beruht weitgehend auf eigener Forscherarbeit — es sei hier nur an die anglolateinische Literatur, die englische Mystik, die Predigt des 17. Jahrhunderts oder das religiöse Epos erinnert —, aber ebenso sehr auf genauester Kenntnis des gegenwärtigen Standes der Wissenschaft. Aus vielen Theorien über die Erscheinung wird das Wesentliche und Wahrscheinliche in aller Kürze herausdestilliert; bisweilen erfolgt sogar ein Hinweis auf noch nicht ausgeschöpfte Forschungsgebiete.

Ein weiterer Vorzug liegt in der ruhigen, sachlichen Haltung gegenüber allen Erscheinungen, selbst gegenüber solchen, vor denen der Leser im allgemeinen sich nur durch Flucht oder Humor zu retten weiß. Trotz des knappen Raumes wird selbst unbedeutenden Literaturwerken bisweilen eine neue Seite abgewonnen. So erscheinen Epen wie D'Avenant's *Gondibert* oder Chamberlayn's *Pharonnida* als Vorbereitung zu Dryden's heroischer Tragödie. Die Kritik Sch.'s sucht durchweg das Positive. Es bedarf schon

der 10 000 langweiligen Blankverse von Young's Nachtgedanken, um Sch. zu einem absprechenden Urteil zu bewegen.

Der Leser wird dankbar dafür sein, wie hier in einer vorbildlichen Weise jedes Literaturwerk nicht nur eine knappe, viel-sagende Inhaltsangabe erfährt, sondern wie gleichzeitig auch auf Form und Stilmittel abgehoben wird. Man könnte gewiß die Frage aufwerfen, ob nicht zu viel Rücksicht auf Vollständigkeit genommen ist, insbesondere bei so produktiven Epochen wie dem Viktoria-zeitalter oder dem 20. Jahrhundert, aber jeder Leser wird anerkennen müssen, mit welcher Kunst etwa der Inhalt eines Dramas mit einem oder selbst einem halben Satze wiedergegeben oder jedes einzelne wichtigere Gedicht eines Autors eine kurze, treffende und geschmack-volle Charakteristik erfährt. Das gilt von den Goliardenliedern so gut wie von den Dichtungen eines Donne oder Robert Browning. Trotz des knappen Raumes werden die Großen zu Glanzpunkten der Darstellung. Eine gute Probe bieten die zwanzig Seiten über Shakespeare, auf denen der Verfasser nicht nur das Wesentliche über jedes einzelne Drama in ein paar Zeilen sagt, sondern in denen er auch noch Raum findet, seine eigenen Anschauungen über das Tragische darzulegen. Die Prosa, die in den Literaturgeschichten meist stiefmütterlich behandelt wird, ist bis in jede abliegende Gattung hinein gleichmäßig verfolgt. Auch wo das Abstimmen des einen Literaturdenkmals gegen das andere schwierig wird wie bei den zahlreichen Stuartdramen oder den empfindsamen Komödien des 18. Jahrhunderts, wird die Charakteristik nie gewaltsam oder über-spitzt.

Der Pädagoge, der das Interesse des Lesers und Benutzers stets im Auge behält, zeigt sich aufs beste in der umfassenden und zuverlässigen Bibliographie, die auf 60 Seiten neben den Originalausgaben auch moderne, leicht zugängliche Texte (Tauchnitz, Albatros) sowie alle irgendwie bedeutungsvolle Literatur über den betreffenden Gegenstand verzeichnet, gegebenenfalls auch den Mangel an Neudrucken oder Gesamtausgaben hervorhebt und die Angaben mit kurzen, stichwortartigen Erklärungen, auch solchen kritischer Art, begleitet. In Sch.'s Bibliographie steckt ein Stück entsagungsvoller Arbeit, das dem Benutzer, auch gerade dem Studierenden, ein außerordentlich praktisches Hilfsmittel an die Hand gibt.

Wir zweifeln nicht, daß die vorliegende Geschichte der englischen Literatur durch ihre sorgfältig durchdachte Gliederung, ihre Zuverlässigkeit, ihre Vollständigkeit und vor allem ihr allgemeines geistiges Niveau sich auf lange Zeit hinaus behaupten wird. Selbstverständlich kann der kritische Leser bei einer Darstellung, die mehr als ein Jahrtausend englischer Literatur umspannt, nicht die



Erfüllung aller seiner Wünsche erwarten. Um kommender Neuauflagen willen möchte ich — ganz beiläufig — ein paar Vorschläge zur Erwägung bringen. Ich möchte glauben, daß die altenglische Literatur, obwohl von Klerikern verfaßt, doch weitgehend Ausdruck altgermanischen Wesens ist. Der nordische Einfluß, der sich gegen Ende der altenglischen Periode in Balladen- und Marchenstoffen zeigt, verdiente wohl eine Erwähnung. Englische und schottische Literatur schlagen im Mittelalter bei der Feindschaft der beiden Nationen so verschiedene Bahnen ein, daß sie noch schärfer voneinander getrennt werden sollten. Daß Malory versucht haben soll, eine Art von englischem Nationalepos zu schreiben, ist eine Legende; dagegen könnte die Bedeutung Hall's für die nationale englische Geschichtsauffassung noch stärker betont werden. Praktische Gesichtspunkte mögen dafür sprechen, »Das Ende des Renaissance-dramas« von »Barockzeit und Klassizismus« zu trennen; stilgeschichtlich gehört indessen das spätere Stuartdrama dem Barock an. Thomas Deloney hatte mehr Raum verdient. Die ungeheure Bedeutung Locke's, vor allem auf dem Gebiete politischen Denkens, scheint mir nicht genug zur Geltung zu kommen, ebenso wenig die Bedeutung von Burns, Blake und Carlyle. An Addison's »Cato« scheint mir die bürgerliche Auffassung, die aus Cato einen Tugendhelden im Sinne der moralischen Wochenschriften macht, ein wesentlicherer Gesichtspunkt als das klassizistische Erbe. Ob man Ruskin einen systematischen Denker nennen kann, scheint mir zweifelhaft. Der Kehrreim in Rossetti's »Troy Town« scheint mir nicht überwunden zu sein, sondern eine ähnliche Aufgabe zu erfüllen wie gewisse Einschaltungen im Film.

Freiburg i. Br.

Friedrich Brie.

Tom Peete Cross and Clark Harris Slover, *Ancient Irish Tales*. London, Bombay, Sidney, G. G. Harrap & Co. Ltd. 1936. IV u. 609. S.

Die Anordnung des Buches ist nicht chronologisch, sondern nach Sagenkreisen, um nahe verwandte Erzählungen, die teils aus älteren, teils aus jüngeren Quellen stammen, nicht voneinander trennen zu müssen. Doch ist in den Vorbemerkungen zu jedem Abschnitt die ungefähre Abfassungszeit angegeben. Die wichtigsten behandelten Gruppen sind: 'Tales of the Tuatha de Dannan', 'the Ulster Cycle', 'the Cycle of Finn, Ossian, and his Companions', 'Tales of the Traditional Kings.'

Vielen, die der irischen Sprache unkundig sind, wird eine Zusammenstellung und Übersetzung der wichtigsten Sagen Erins eine große Hilfe bei volkskundlichen Studien sein. Fast von selbst drängen sich beim Lesen die Vergleiche mit Märchen, Liedern,

Legenden und Sagen anderer Länder auf. Nur einige Beispiele seien angeführt. Im 'Ulster Cycle' beschäftigt sich ein Kapitel mit dem 'Exile of the Sons of Usnech'. Deidre, bei deren Geburt Unheil prophezeit worden ist und die man in einen Turm gesperrt hat, um sie als Braut König Conchobars aufzuziehen, sieht vom Fenster auf den Schnee hinaus, auf dem Blut verspritzt worden ist, und sagt: 'That man only will I love, who has the three colors that I see yonder — his hair as black as the raven, his cheeks red like the blood, and his body white as snow', ganz ähnlich dem Ausspruch von Schneewitchens Mutter im Grimmschen Märchen.

In 'Debility of the Ulstermen' vermählt sich eine Fee, Macha, mit dem Sterblichen Crunnchu. Sie hat ihm befohlen, niemals von ihr und ihren Vorzügen zu reden, doch im Kreise der Männer prahlt er mit der Leichtfüßigkeit seiner Liebsten, die Mensch und Tier im Lauf überholt. Da zwingen die Ulsterleute die Hochschwangere zum Wettlauf mit Pferden. Sie trägt den Sieg davon, legt aber ihren Peinigern den Fluch auf, in jeder Gefahr durch fünf Tage in Schwäche gleich einer Frau zu verfallen. Das Motiv des Schweigens findet sich in der Sage ja häufig. Am ähnlichsten — wenn auch ohne jedes realistische Beiwerk, gleichsam in einen Zauberschleier gehüllt — finden wir das Verbot, der Feenliebe zu erwähnen, in Marie de Frances 'Lanval': "A tuz iurs m'auriez perdue — Si ceste amur esteit seue."

In 'The Death of Cu Chulainn' läßt sich das Roß des Helden nicht an den Kriegswagen spannen, wendet ihm dreimal die linke, die unheilbringende Seite zu und weint schließlich blutige Tränen, als es doch in den Kampf muß. Vergleiche die Stelle Ilias XIX 410—417, wo das Roß Xanthos zu Achill spricht: »Aber des Unheils Tag ist nahe dir usw.«

Im 'Cycle of Finn' haben wir den Abschnitt 'Oisin (Ossian) in the Land of Youth', allerdings nach einer Quelle des 18. Jahrhunderts. Doch gehört er zum uralten Sagengut, zu den Berichten über die Verlängerung des Lebens durch einen Aufenthalt im Feenland und dem plotzlichen Altwerden und Sterben, wenn der Mensch die irdischen Gefilde wieder betritt oder irdische Speise genießt. Die Beispiele hierfür sind zu zahlreich, um sie anzuführen. Nur eine Episode aus dem im vorliegenden Buch enthaltenen 'Voyage of Bran' wäre als weniger bekannt anzuführen. Bran (Brandan) war ursprünglich kein christlicher Abt, sondern ein heidnisch-mythischer Seefahrer, der die Irland benachbarten Inseln aufsuchte, darunter das Island of Women. Augenscheinlich sind die Frauen Feen, die den Gefährten Brans ihre Liebe schenken. Als die Seefahrer wieder nach Irland zurückkehren und einer der Matrosen an Land geht, zerfällt er zu Asche. Dadurch gewitzigt,

erzählt Bran seine Abenteuer nur vom Schiff aus den Küsten bewohnern und fährt auf seinem Schiff für immer in die Ferne.

Dem Buche sind einige Illustrationen beigegeben, eine Erklärung einiger keltischen Worte und ein Eigennamen-Verzeichnis mit Aussprachebezeichnung, die sehr willkommen ist. Es scheint mir, daß die *Ancient Irish Tales* auch bei uns gern zu Räte gezogen werden dürften und Anregung zu weiteren vergleichenden Studien geben.

Wien.

Margarete Rosler.

Helen C. White, *The Metaphysical Poets: A Study in Religious Experience*. New York, The Macmillan Company, 1936.

Miss White begins her study of the metaphysical poets with an essay in which she explains her understanding of the words "mysticism" and "poetry." Neither concept is easy to define, and the two have much in common. The difference between them Miss White finds to reside, by and large, in the action of the will which is essential to the attainment of the one and the natural gift which brings about the other. She believes that "the processes of mysticism involve more of the direct application of the will than do those of poetry" (p. 11). In the next paragraph she declares that "most observers would still agree that however much the gifts of nature may be spoiled or improved, poets are still born, not made" (p. 12). She concludes the explanation of her point of view by affirming that "the will plays a larger part in the background of mystical experience than of poetic" (p. 12). In attempting to clear the way to her definitions, however, she admits that "most schools of mystical thought, within the bounds of Christianity at least, have held that the more advanced stages of contemplation are not to be compassed by human effort but are the free gift of God." This admission weakens her whole argument for the place of the will in mystical experience as against the necessity for divine grace. If we are to accept Miss White's own statement, we must insist on something more than the will — no matter how determined and ardent — for mystic as well as for poetic fulfillment. Indeed, one may ask whether the will itself may not be as much a gift as is the poetic power. Since Miss White bases much of the thought of her entire book on her understanding of these terms, it is a pity that she is not somewhat more clear in her explanation of their meanings.

After discussing in her introduction the terms in which she is dealing with the metaphysical poets, Miss White devotes two chapters apiece to Donne, Herbert, Crashaw, Vaughan, and Traherne. In studying each man she analyses the biographical background in close connection with the expression of the poet and

attempts to determine the nature of the religious experience from which each one wrote. Since Donne is for the purposes of her study the most significant figure of the group, we may fairly confine ourselves in this review to an examination of his mysticism as defined not only by Miss White but also by scholars who have previously meditated the subject.

In any consideration of the nature of Donne's metaphysical thought the question sooner or later arises, was he a mystic? To this question, students of his poems and sermons have repeatedly given diametrically opposed answers. Twenty-five years ago Sir Herbert J. C. Grierson recognized the difficulty of placing Donne in the mystical tradition when he wrote<sup>1</sup>):

There are qualities in the religious poetry of simpler and purer souls to which Donne seldom or never attains. The natural love of God which overflows the pages of the great mystics, which dilates the heart and the verses of a poet like the Dutchman Vondel, the ardour and tenderness of Crashaw, the chaste, pure piety and penitence of Herbert, the love from which devotion and ascetic self-denial come unbidden — to these Donne never attained.

Grierson concludes (II, p. LIII):

there are moments when he [Donne] comes as close to that beatific vision as perhaps a self-tormenting mind involved in the web of seventeenth century theology ever could.

Evidently Sir Herbert Grierson felt doubt as to Donne's mysticism but with hesitation admitted him to the followship of mystics.

Grierson opened the discussion. Since his time others have been willing to take a more definite stand. In the "Avant Propos" to *Les Doctrines Médiévales chez Donne* (Oxford, 1916), Miss Mary P. Ramsay defines her position when she explains that one of the purposes of her study is to

prouver qu'un système très complet et un mysticisme profond se désignant même sous ses vers légers et satiriques, pour ceux qui connaissent l'ensemble de son œuvre (p. VII).

In her chapter "De L'Union avec Dieu ou De L'Extase" she asserts:

On ne peut guère isoler le mysticisme de Donne du reste de sa pensée. Sa philosophie de la vie et sa conception de l'Univers sont profondément et essentiellement chrétiennes et mystiques (p. 244).

That she is not entirely satisfied with her proof of Donne's mysticism one suspects on reading her further statement, "Donne n'est pas attiré par un mysticisme extrême" (p. 263). She explains (p. 264) that what Donne lacked was

"cette unification, cette harmonie intérieure, quo ce grand maître des mystiques, Plotin, a tenu pour condition essentielle de la vision mystique."

<sup>1</sup>) *The Poems of John Donne*. Oxford, 1912. II, p. li.

many centuries, *Mystikere I Europa Og Indien*<sup>1</sup>), where he associates the realistic attitude of the "mystic" Donne with the similar realistic turn of mind of the medieval mystic Ruysbroek.

But several of the most discerning readers of Donne assure us that he was not a mystic. Mr. Mario Praz writes<sup>2</sup>):

La religione del Donne ha una base essenzialmente razionale; è spoglia d'ogni elemento mitico, concepisce la divinità ma non sente la presenza della divinità.

Following the path of Mr. Praz, Mr. T. S. Eliot<sup>3</sup>) declares,

"In his whole temper, indeed, Donne is the antithesis . . . of the mystic."

Mr. Eliot explains his assertion in terms which hark back to the doubts of Miss Ramsay concerning "cette unification, cette harmonie interieure" which are so necessary for the mystical experience:

To say that his [Donne's] cast of mind was such as made it impossible for him to be a constructive philosopher or a mystic is not to say that he knew *doubt* as the modern world has known it. The metaphysician and the mystic work differently and with different tools; but alike for metaphysics and for mysticism a unification is required which was alien to Donne. (P. 9.)

Surely the author of *Ash Wednesday* ought to recognize the thought of another man who fails to achieve mystic unification!

Since Mr. Eliot's essay was published, Mr. R. C. Bald, writing on *Donne's Influence in English Literature*<sup>4</sup>), stated that Donne

"in spite of his preoccupation with death in his poems at least, and the soul's conquest of death, was never a mystic."

Miss Joan Bennett, also, in *Four Metaphysical Poets*<sup>5</sup>), declared that "The immediate sense of God was not for him. Vaughan, Blake, Francis Thompson, were seers or mystics in a sense in which Donne never was."

To this list of critics — by no means exhaustive — we must now add Miss White's name. Although in Donne's religious poetry she feels qualities which are "definitely mystical," (p. 143) she questions whether "he is concerned with God and his relationship to God in the way the mystics are" (p. 144). To her question she answers that Donne lacked the capacity for self-surrender which is necessary for the true mystic: "Donne was not the man to lose him-

<sup>1</sup>) København, Povel Branner, 1934. Fjerde Del, 18—19.

<sup>2</sup>) *Senentismo E Marinismo In Inghilterra: John Donne — Richard Crashaw*. Firenze, Societa An. Editrice La Voce, 1925. P. 62.

<sup>3</sup>) "Donne in Our Time," *A Garland for John Donne 1631—1931*. Edited by Theodore Spencer. Cambridge, Harvard University Press, 1931. P. 8.

<sup>4</sup>) Morpeth: The S. John's College Press, 1932. P. 28.

<sup>5</sup>) Cambridge, 1934. P. 117.

self with Sir Thomas Browne in an 'O Altitudo' (p. 147). She explains that

in most of the mystical passages in both his poetry and his prose, the marvellous thrust into the ineffable is followed by a quick pull-back into the world of here and now with its lucid sense-detail and its ineluctable common sense" (p. 148).

According to Miss White, then — employing her own definition of "mysticism" quoted above — Donne failed of the will which the true mystic must have to attain unification with God. Even those who agree, however, that he was not a mystic may question this explanation. The will to be a poet and the gift came to Donne in his youth and stayed with him all his life, but the will to "An Union of God in this life," as he called it, probably came to him later when his thoughts turned to religion. His very struggle for unification with God seems to indicate a lack of the gift, which may always have been withheld.

Possibly no final answer can be given to the question, is Donne a mystic? In any case, if we attempt to answer it, we must define more exactly than has Miss White what we mean by such terms as "mysticism," "will," "gift," "unification," and understand how to recognize them in Donne's — or another's — writings. Miss White points the way in her distinction between mysticism and poetry, but her thought is not sufficiently rigorous or complete to close the argument. She writes as a mystic and poet herself, deeply intuitional and sensitively appreciative, not as a systematic philosopher.

Rutgers University.

Rudolf Kirk.

---

Ernest A. Baker, *The History of the English Novel*.

Vol. 6. *Edgeworth, Austen, Scott*. London, Witherby, 1935. 277 S. Pr. 16/—.

Vol. 7. *The Age of Dickens and Thackeray*. London, Witherby, 1936. 404 S. Pr. 16/—.

Vol. 8. *From the Brontës to Meredith: Romanticism in the English Novel*. London, Witherby, 1937. 411 S. Pr. 16/—.

Diese drei neusten Bände bringen die umfassende Geschichte des englischen Romans von Baker bis nahe an die Gegenwart heran.

Band 6 befaßt sich fast ausschließlich mit den drei genannten Autoren; Maria Edgeworth, der die ersten beiden Kapitel gewidmet sind, erhält vielleicht etwas zu viel Bedeutung zugesprochen, wenngleich sie als Vorgängerin von Jane Austen sicherlich nicht ohne Wichtigkeit ist. Ganz kurz werden anschließend an Maria Edgeworth Hannah More und Mrs. Mary Brunton erwähnt. In den folgenden Kapiteln befaßt sich der Verf. dann eingehend mit Jane Austen. Er versteht es hervorragend, sie in ihre Zeit und ihre

reale wie literarische Umgebung einzureihen, um dann ihr Werk in richtiger Weise würdigen zu können. Wir erkennen hier, wie sie, ebenso wie auch Maria Edgeworth, abseits vom literarischen Getriebe stehend von der Romantik unberührt blieb und die alte, klassische Tradition des Romans weitergab.

Ein wesentlicher Teil des Bandes ist Sir Walter Scott gewidmet. Der Verf. geht zunächst kurz auf die wichtigsten Gedichte von Scott ein, um dann zu zeigen, wie Scott auf diesem Gebiet durch Byron verdrängt wurde und sich darauf ganz der Prosa zuwandte. Im weiteren werden die einzelnen Romane besprochen, mehr oder weniger in chronologischer Reihenfolge. Wie schon bei den beiden ersten in diesem Bande behandelten Autoren, wird auch hier mitunter etwas zu ausführlich auf unbedeutende Werke eingegangen. In einem weiteren Kapitel wird die Romankunst Scotts im Überblick behandelt. Baker ist offenbar ein genauer Kenner der französischen Literatur; es ist jedenfalls auffallend, wie er (S. 221) immer wieder auf den Einfluß Scotts in Frankreich hinweist, ohne seine gewiß ebenso große, wenn nicht noch wichtigere Einwirkung auf Deutschland (und umgekehrt) entsprechend zu würdigen. Etwas eigenartig mutet auch die Aufzählung der Nachfolger von Scott im Ausland an: »Manzoni, Ebers, Hausrath, Dahn, Freytag, Galdos, Jokai, Tolstoi, Sienkiewicz, Merezhkovsky, Feuchtwanger« (S. 224), eine Namenskette, die der Verf. für ausreichend hält, um "to be reminded that the historical novel was one of the greatest legacies of the romantic age."

In dem letzten Kapitel dieses Bandes werden dann eine Reihe von weniger wichtigen schottischen Romanschriftstellern wie John Galt und Lockhart, teilweise reichlich ausführlich, behandelt.

Band 7 führt die Darstellung dann weiter von Dickens zu Thackeray. Im Gegensatz zur Darstellung im vorhergehenden Band beherrschen aber diese beiden Autoren nicht das ganze Buch allein, wenn auch Dickens sicherlich im Mittelpunkt steht. Zunächst geht Baker auf die »Irish Novelists« ein, in einem Kapitel, das neben einer Reihe von anderen vor allem William Carleton und Charles Lever gewidmet ist. Dann wendet er sich den »Historical Novelists After Scott« zu und behandelt, neben anderen, vor allem Captain Marryat und Bulwer-Lytton. Letzterer erscheint dann nochmals im folgenden Kapitel: »Peacock, Disraeli, Lytton« Als unmittelbare Vorläufer von Dickens betrachtet Baker weiterhin besonders Pierce Egan, Theodore Edward Hook (ausführlich), Mrs. Catherine Gore und Mrs. Frances Trollope, die Mutter von Anthony Trollope.

Der Rest des Bandes befaßt sich mit Dickens und Thackeray. Während die Darstellung bei ersterem sehr gut ist, scheint der

Verf. Thackeray weniger nahezustehen. *Vanity Fair* wird in knapp vier Seiten abgetan, zum Teil mit der Begründung, daß das Buch so sehr bekannt sei, daß es überflüssig sei, näher darauf einzugehen, eine Begründung, die genau so gut bei Dickens zugetroffen hatte. Trotzdem versteht Baker es aber, den Gegensatz zwischen Dickens und Thackeray trefflich herauszuarbeiten und vor allem auch zu zeigen, was beide dem modernen Menschen noch zu sagen haben oder nicht, und was die Gründe dafür sind.

Band 8, der letzte bisher erschienene Band, reicht von den Brontës bis zu Meredith. Auch hier werden neben den im Titel genannten Autoren zahlreiche andere behandelt, so vor allem Mrs. Gaskell, die eigentlich erst in jüngster Zeit wieder neu entdeckt wurde, Anthony Trollope, die Kingsleys, Wilkie Collins, Charles Reade und besonders George Eliot. Nicht zu Unrecht liegt der Schwerpunkt des Buches in den letzten Kapiteln, die George Meredith behandeln, jenen Schriftsteller, der am meisten den Übergang zur Gegenwart darstellt, und der gleichzeitig an die alte Tradition von Fielding anknüpft.

Damit ist dies große Werk bis an die Schwelle der Gegenwart herangeführt. Gewiß hat es seine Fehler, so vor allem den, daß es zu viel als bekannt voraussetzt und sich mit den biographischen Tatsachen seiner Autoren fast gar nicht befaßt, trotzdem aber immer wieder auf sie als bekannt hinweist (so z. B. bei Scott und dessen finanziellem Zusammenbruch). Auch an der Sprache des Werkes könnte vielleicht mancher gelegentlich Anstoß nehmen; sie ist durchaus modern und scheut es nicht, Ausdrücke und Redewendungen der Umgangssprache, mitunter auch Amerikanismen zu verwenden. Doch darauf beruht andererseits ein gut Teil der Anschaulichkeit und Lebendigkeit des Werks.

Aber die Mängel, die man im einzelnen finden mag, werden durch den großen Wert dieser zusammenfassenden Darstellung völlig in den Schatten gestellt. Eine Gesamtdarstellung von solchem Umfang durch einen Verfasser bringt es von selbst mit sich, daß in einzelnen Perioden schwächere Stellen sich bemerkbar machen; sie hat statt dessen jedoch den großen Vorteil, daß sie ein geschlossenes Ganzes darstellt und eine einheitliche Sicht verschafft. Und dies ist letzten Endes mehr wert als eine unorganische Aneinanderreihung zahlreicher Einzeldarstellungen verschiedener Verfasser.

Wir haben es hier mit einem Werk zu tun, das geradezu schon ein Standard-Werk geworden ist, und wir dürfen annehmen, daß auch die noch folgenden Bände von ebensolchem Wert sein werden wie die bisherigen.

Freiburg i. Br.

Reinald Hoops.



Alberto Castelli, *Thomas Hardy Poeta*. Saggio d'Interpretazione. Milano, Società "Editrice Vitae Pensiero". 1937. 71 S, (= Pubblicazioni della Università Cattolica del Sacro Cuore, Volume XXIV.)

Dieses neue italienische Hardy-Buch will die geistigen Kräfte darlegen, die den Grund zu seinem Werke bilden, und den Boden, aus dem sein Werk die Nahrung gezogen hat. Hardys Werk soll ein Beweis sein für folgende Tatsache: Wenn ein Künstler die Wirklichkeit verteidigen will, dann sieht er bei jedem Schritte Begriffe, die der Wirklichkeit nicht entsprechen. Das erste Kapitel betitelt sich «Dio e la Natura»: Hardy schließt auf einen Pantheismus, in welchem der nicht erkannte Gott nicht nur ein vom menschlichen Intellekt undurchdringlicher Wille ist, sondern ein Wesen, das seinerseits einen "Unconscious Will" nicht kennt. Dem Monismus bewahrt er seine vollständige Sympathie; theoretisch hängt er ihm vielleicht immer an; gegen Lebensende mischt er den Zweifel mit praktischer Ironie; er will nicht Pessimist genannt werden; in Wahrheit denkt er, daß das Nichtbewußtsein des "Immanent Will" allmählich schwinden wird; als Beweis wird eine Stelle aus "The Dynasts" angeführt:

Still thus? Still thus?  
 Ever unconscious!  
 An automatic sense  
 Unweeing why or whence?

Haben aber außer Leslie Stephen auch Schopenhauer, Hartmann, Haeckel sein Denken beeinflußt?

Aus dem zweiten Kapitel («L'Uomo») ist folgendes hervorzuheben: Nach der grundsätzlich monistischen Theorie, nach der die Seele unbewußt in der Welt ist und nach der die Notwendigkeit, nicht der Zufall und nicht die Absicht das Weltall leitet, glaubt der Verfasser nicht, daß man die Meinung aufrecht erhalten könne, daß Hardy die volle menschliche Freiheit zulasse. Naturalist und Realist in der Kunst, deshalb im Gegensatz zu den ehrwürdigen viktorianischen Literaten, suche Hardy die Kunst auch in dem ihn umgebenden Leben, in der zeitgenössischen Gesellschaft, in den Vorurteilen, auf die die zeitgenössische Gesellschaft ihre Systeme gründe. Hardy habe eingestandenermaßen ein moralisches Ziel, die ganze Bedeutung der Liebe habe er nicht begriffen. Er lasse immerhin nicht die ganze Wirklichkeit zu, weil er nicht sehe, daß in sie auch göttliche Elemente eintreten, von einer Göttlichkeit, welche nicht die Welt ist, welche aber, in die Welt kommend, nicht erhalten blieb, weil sie es nicht wollte: die Befreiung vom Schmerz.

Der katholische Standpunkt tritt ganz deutlich hervor in dem dritten Kapitel «Gesu Cristo»: Für Hardy ist das Leben Jesu unverständlich, wie die Handlung eines Wahnsinnigen, daher war ihm auch das Leben der anderen Kreaturen unverständlich, und er ver-

stand nicht, in ihnen die Vorsehung Gottes zu sehen. Er hat kein Vertrauen auf die römische Kirche, in der er nur eine vorübergehende Hierarchie erkennt, weil sie die modernen Ideen nicht anerkenne. Die Legende berührt ihn nicht im Innern, es heißt bezeichnenderweise in dem berühmten Weihnachtsgedicht 'The Oxen', I should go with him in the gloom, Hoping it might be so. Dieses dritte Kapitel erscheint uns das Neue an dieser neuen Hardy-Studie.

Das letzte Kapitel gilt Hardys „Kunst“. Zum Schluß heißt es (echt italienisch!): Hardy sei gewiß genial gewesen im Bauen des Tempels seines Ruhmes, der Klang seiner Verse werde immer seinen Namen widertonen, seine Verse seien schön durch seinen Geist und seine eigene Kunst, aber nicht befruchtet durch den Segen des Himmels!

Bochum.

Karl Arns.

A. J. A. Waldock, R. G. Howarth and E. J. Dobson, *Some Recent Developments in English Literature*. A Series of Sydney University Extension Lectures. Sydney, Printed for the University Extension Board by Australasian Medical Publishing Company, Limited, 1935. 54 S.

Die »neueren Entwicklungen« werden aufgezeigt an James Joyce, Edith Sitwell und T. S. Eliot, also an drei ragenden Gestalten der englischen Gegenwartsliteratur. Der Kenner erfährt allerdings nicht viel Neues über ihre »Experimente«. Der auf den Import englischer Literatur angewiesene und für diese Literatur interessierte australische Leser, für den dieses Buch wohl in erster Linie bestimmt ist, wird in klarer Form über einige schwierige Fälle aufgeklärt. Waldock deutet eine Anzahl bekannter Ulysses-Episoden; eine Kenntnis des Gesamtwerkes, wenigstens in bescheidenem Umfange, ist vorauszusetzen. Howarth reinigt Edith Sitwell von dem Makel einer "revolutionary of the most pernicious type" und würdigt sie (mit ihren eigenen Worten) als "a traditionalist and an experimentalist". Sehr schön gewählt sind die Beispiele für ihre Bindung von "sight and hearing" sowie die entsprechenden Versproben aus ihren »Vorängern«. Wie der Dichter des einem »Traum« vergleichbaren "Waste Land" zu einer »dogmatischen religiösen Stellung« gelangt, wissen wir. Zur Deutung zieht Dobson das Buch "From Ritual to Romance" von Jessie L. Weston heran; bezeichnenderweise weist er auf Eliots »Beschränkungen« nachdrücklich hin.

Die »frischen Möglichkeiten« sind aber mit den drei Namen nicht erschöpft. Ja, diese Namen beginnen schon eine geschichtliche Bedeutung anzunehmen. Ein viertes Kapitel hätte den Eliot-Schülern gewidmet werden können.

Bochum.

Karl Arns.

*Poems of Fifty Years: 1886—1936.* London, E. H. Samuel, 1936.  
78 S. Pr. 1 s.

Bei weitem nicht alle dieser angeblichen "New Verse" dünken uns neu. Wir finden Edmund Blunden wieder als modernen Wordsworth, A. E. Coppard als phantasievollen Naturbetrachter, W. H. Davies als natur- und lebensfrohen Poeten, John Drinkwater als stimmungsvollen Elegiker und Heimatdichter, John Freeman als schönen Stimmungsmaler, Wilfrid Gibson als Dichter seiner northumbrischen Heimat, Harold Monro als Realromantiker, Edith Sitwell als Dichterin einer barocken Traumwelt, Edward Thomas als intimen Naturbeobachter. Als Katholiken der älteren Generation sind vertreten Lionel Johnson, Lord Alfred Douglas, Ernest Dowson mit mehr oder weniger mystischen Stücken. Zu ihnen ist der »dekadente« Richard Middleton zu stellen, der sich die sonderbaren Verse erlaubt: "Few women hope for better lives While silly husbands kiss their wives". Walisisch ist die Umwelt bei John Gaws-  
worth, schottisch bei Hugh MacDiarmid und L. A. G. Strong. Ältere Dichter wie Tennyson und Swinburne sind Gegenstand dichterischer Huldigung seitens Ernest Dowsons und Theodore Wratislaws. Besondere Beachtung verdienen John Gray (Katholik) und Herbert Palmer. Der erste gesteht: "I sing the corpse lying naked and robbed On the plain's torn bosom; I sing The cell grown cold where the faint heart throbbed". der zweite: "And yet it is only Death that cometh with his sickle of frost And his diadem of snow-pearl". Beide sind originelle Gestalten, Gray in seinem temperamentvollen "Sound", Palmer mit seinem malerischen "Christmas Miniature".

Bochum.

Karl Arns.

H. W. Garrod, *The Study of Poetry*. Oxford, Clarendon Press, 1936. 69 S. Pr. 3 s 6 d.

Die Sammlung dieser sechs Jahre zurückliegenden "lectures" wendet sich weniger an "the class of professed students of poetry than the wider class of persons who admit poetry to their lives only occasionally and in a fashion either reluctant or perplexed". Im I. Kapitel ("Education in Poetry") stellt G. fest, daß englische Dichtung fast überall in englischen Schulen gelehrt wird, befürwortet er, daß die durch die Renaissance geförderte und durch den Puritanismus geschwundene Praxis der dramatischen Aufführungen in Schulen und Colleges wieder eingeführt werde, bedauert er, daß gerade in der "adult education", wo es am nötigsten sei, die Poesie noch nicht den ihr gebührenden Platz gefunden habe. In "Poetry as Truth" (II) macht er u. a. nähere Ausführungen über die klassische und romantische Auffassung; beide suchen "unity and connections", durch die "reason" oder durch die "imagination". In "Poetry Delight" (III)

setzt er sich ein für die "friendly poets" (Chaucer, Shakespeare, Burns, Scott), für die "lively poets" (Spenser, den jungen Milton, Keats), für Shelley wegen seiner "sheer quality of inspiration". Ist für die Schotten Burns heute aber noch der Dichter? Das Schlagwort im neuen Schottland heißt doch "Back to Dunbar!" Als "harder and graver delights of poetry" empfiehlt G. "Lear", "Paradise Lost", "Prelude". Er lehnt Kipling und alles, was "Kiplingish" ist, als mittelmäßig oder sentimental ab. Neben Hazlitt stellt er als große Kritiker Sidney, Ben Jonson, Dryden, Dr. Johnson, Wordsworth, Coleridge, Shelley. In Lamb sieht er vornehmlich den Sammler von "objects of poetry". Der Kritiker soll ein "critic of life" sein ("Poetry and the Critical Art"). Der Forderung Drydens und der Modernen, die Kritik der Dichtung solle dem Dichter überlassen bleiben, schließt G. sich nicht bedingungslos an.

Bochum.

Karl Arns.

Dallas Kenmare, *The Future of Poetry*. London, Williams & Norgate 1936. 89 S. Pr. 3 s. 5 d.

Das Büchlein ist von dem Kritiker des "Times Literary Supplement" (9. 1. 1937, S. 30) gekennzeichnet worden als die "eager reactions of a Christian romantic". In ihren Urteilen schießt Miss Kenmare oft über das Ziel hinaus: The predominant note in modern poetry is a quintessential uncleanness, a preoccupation with all the more unpleasant physical aspect of life, with bones, blood, nails, hair (not hair "shining and free", but dirty and matted), a love for sewers, gas-works, starving cats, rats, and every kind of parasite; an unhealthy passion for disease-imagery which can only arise from deep-rooted psychological ill-health (S. 17), If our contemporary poets are concerned with ideals of reform, they either adapt the satiric mode and reveal almost exclusively the ugliness and evil of the modern world, or write poetry differing but little from political propaganda. Their attitude is fundamentally destructive; they wish to destroy the old world, but have no suggestions for building the new (S. 19). Die Verf. ruft nach einem neuen leidenschaftlich individualistischem und aufrichtigem Propheten wie D. H. Lawrence (der übrigens immer wieder angeführt wird), aber einem wahren Propheten mit einer aufbauenden Botschaft. Die Kritiker, die aus der Wüste herausfahren, sind Wilson Knight, Benjamin Kurtz, Middleton Murry. Auf einen neuen Hopkins hofft die Verf. nicht. T. S. Eliot wird vielleicht Hopkins' Schicksal teilen, insofern er als dichterischer Neuerer fortlebt, nicht aber als christlicher Dichter. Daß Eliots Drama "Murder in the Cathedral" und Charles Morgans Roman "The Fountain", also nicht idealistische Werke, so erfolgreich waren, wird in positivem Sinne gewertet. Hoffnung geben auch einige der »Jüngsten« (Day

Lewis, Laurence Whistler, Francis Berry, Jan Struther), in deren Dichtung oft die "magical quality" zu finden sei. Die Hoffnung für die Zukunft soll in den Händen der wenigen wirklichen Dichter liegen, die der Wahrheit dienen und keiner Mode oder Schule folgen.

Das etwas verworrene, aber gutgemeinte Buch ist symptomatisch; es ist nicht das einzige »reaktionäre« Buch in seiner Art.

Bochum.

Karl Arns.

E. T., *D. H. Lawrence, a Personal Record*. London, Cape, 1935. 223 S. 5/—.

Mit Recht nennt sich dies Buch "a personal record" und nicht eine Biographie, denn was wir hier vor uns haben, ist nicht nur eine Beschreibung der Jugendjahre von Lawrence, sondern ebenso sehr eine Schilderung der Jugenderinnerungen der Verfasserin. Bis zur ersten Reise von Lawrence nach Deutschland im Jahre 1912 verbrachten beide ihre Jugend größtenteils gemeinsam, und wenn E. T. ihre Erinnerungen an diese Zeit wieder wachruft, so gibt sie uns gleichzeitig auch ein Bild von den Entwicklungsjahren von Lawrence.

E. T. ist mindestens ebenso sehr Mittelpunkt des Buches als Lawrence. Aber dies schwächt den Wert der Darstellung nicht ab; im Gegenteil erhält sie dadurch erst ihre Lebendigkeit und Lebensnähe. Die ganze Schilderung ist so lebhaft, daß sich das Buch mehr wie ein Roman als wie eine Biographie liest.

Im ersten Kapitel wird das Familienleben im Hause von E. T. geschildert: wie Lawrence zum erstenmal zu ihnen kam, wie er bald ein dauernder Gast wurde, und wie allmählich die Freundschaft zwischen E. T. und ihm entstand. Im zweiten Kapitel, "Adolescents", wird die Schilderung fortgeführt, etwa für die Zeit von 1903—1906. Wir erkennen, wie Lawrence allmählich sein Genie entwickelt, wie aber gleichzeitig die Freundschaft der beiden ihren entscheidenden Bruch erhält. Lawrence liebt seine Mutter, und diese will die Liebe ihres Sohnes ganz für sich haben. Sie kann keine Frau in seiner Nähe dulden und sie erreicht es auch, daß Lawrence E. T. nicht wirklich lieben kann. Einerseits fühlte er sich zwar unwiderstehlich zu ihr hingezogen; er braucht sie, um seinen Geist in der Unterhaltung mit ihr und in ihrer Liebe zu entfalten; aber andererseits steht die Mutter immer zwischen ihm und E. T. und veranlaßt so die restlose innere Zerspaltung von Lawrence.

Im folgenden Kapitel, "Student Days", werden diese Dinge weiter verfolgt, während das vierte der literarischen Bildung von Lawrence gewidmet ist. Wir erhalten hier uberaus wertvollen Einblick in die Lektüre, die Lawrence in seinen frühen, entscheidenden Jahren betrieben hat und in seine Stellungnahme zu den einzelnen

Dichtern und ihren Werken. Für den Literaturhistoriker, der über Lawrence schreiben will, ist dies wohl das wichtigste Kapitel.

Nach diesem literarischen Zwischenkapitel wird der Faden der Entwicklung des Verhältnisses von Lawrence zu E. T. wieder aufgenommen. Wir sehen, wie die Beziehungen zwischen beiden mit der Zeit immer schwieriger werden und wie es schließlich zum endgültigen Bruch kommen muß. Lawrence, der inzwischen Lehrer in Croydon geworden ist, gelingt es in dieser Zeit, mit Hilfe von E. T., Gedichte und seinen ersten Roman (*The White Peacock*) von einem Verleger angenommen zu erhalten. Aber mit dem Tod seiner Mutter, der auch in diese Zeit fällt, scheint alles zusammenzubrechen. Ein letzter Versuch von E. T. und Lawrence, zusammenzukommen, scheitert. Nach ihrem Tode steht die Mutter noch mehr zwischen den beiden als vorher.

Nachdem inzwischen Lawrence seinen *Trespasser* geschrieben hat — über dessen Geschichte wir fast nichts hören —, geht E. T. auf die Entstehung von *Sons and Lovers* ein. Wir erkennen, wie dieser Roman ganz aus dem Verhältnis der beiden heraus entstanden ist, wie durch ihn Lawrence sich von dem Bann seiner Mutter losgerissen hat, aber auch, wie er gleichzeitig E. T., die die Miriam dieses Romanes ist, das Leben zerstört hat. Die Darstellung, besonders des letzten Kapitels, entbehren nicht der Tragik.

Das Buch will keine Biographie sein, und man darf daher auch nicht die Anforderungen einer Biographie an es stellen. Sonst hätte man eine klarere zeitliche Gliederung mit genaueren Angaben erwarten können. Auch sonst sind die Dinge nicht immer ganz zutreffend. So sagt die Verf. z. B. (S. 190), Lawrence "began to write his autobiographic novel during 1911," während aus den Briefen von Lawrence hervorgeht, daß der Roman schon im Oktober 1910 angefangen war, und daß damals bereits, nach seinen Angaben, etwa ein Achtel geschrieben war (*Letters*, ed. Huxley, S. 5).

Diese Fehler sind jedoch belanglos. Sie haben keinen Einfluß auf das Bild von Lawrence, das wir hier erhalten. Dies aber hat E. T. mit wahren Gefühl und echter Liebe geschaffen; sie schrieb sein Epitaph.

Freiburg i. Br.

Reinald Hoops.

Alexander Henderson, *Aldous Huxley*. London, Chatto & Windus, 1935. 258 S. Pr. 7/6.

Eine Biographie von Aldous Huxley mag vielleicht, in Betracht des noch verhältnismäßig jungen Alters des Dichters, etwas verfrüht erscheinen. Aber Huxley hat heute in der englischen Literatur bereits eine Stellung erreicht, die ihn zum Wortführer einer bestimmten Gruppe der englischen Intelligenz macht, und eine

eingehende Studie seiner Person und seines Werks, ist daher angebracht. Henderson hat diese Aufgabe gut gelöst. Er befaßt sich zunächst kurz mit der Person und dem Leben des Schriftstellers. Er berücksichtigt hier, bei Betrachtung der literarischen Einflüsse auf den jungen Huxley, mit Recht nicht etwa, wie es so oft bei Biographien geschieht, die Zeit zur Geburt des Dichters, sondern die literarische Situation zu der Zeit, als Huxley etwa 14 Jahre alt war und somit in ein Alter eintrat, in dem man für geistige Einflüsse besonders empfänglich zu sein pflegt. Gerade im Fall von Huxley, wo ein merklicher Wandel in dem Zeitgetriebe zwischen 1894 und 1908 festzustellen ist, scheint dies von Wichtigkeit zu sein.

Die Herkunft des Schriftstellers aus geistig regsten Kreisen Englands (sein Vater und Großvater Naturforscher, seine Mutter die Schwester von Matthew Arnold) ist zur Genüge bekannt, und Henderson geht daher auch nur kurz auf sie ein. Ihre Erwähnung ist immerhin wichtig genug, denn sie erklärt vieles von der Eigenart und der weiten Bildung des Dichters.

Im folgenden behandelt Henderson eine Reihe der wichtigsten Romane (*Point Counter Point*, *Brave New World*, *Those Barren Leaves*, *Crome Yellow*, *Antic Hay*), um dann auf den Dichter selbst und seine Einstellung zur Welt überzugehen (»Man Alone«, »Man in Society«, »Criticism«, »Travel Books«, »Poetry«, »Style«). So wird hier das gesamte Werk des Schriftstellers gewürdigt; was in dem Roman-Kapitel nicht gesondert behandelt wurde, erscheint später in den verschiedenen Kapiteln sinngemäß eingeordnet.

Henderson geht in seiner Darstellung nicht nach chronologischen Gesichtspunkten vor, sondern ist vielmehr bestrebt, ein innerlich abgerundetes Bild von dem Wesen des Dichters und seines Werks zu geben.

Es geht aus den Zeilen des Buchs eindeutig hervor, daß Henderson ein starker Bewunderer Huxleys ist, was ihn jedoch nicht blind macht. Auch die Schattenseiten der Huxleyschen Art werden von ihm dargestellt. Ein merkwürdiger Fehler ist ihm jedoch, wohl infolge seiner Bewunderung für den Dichter, unterlaufen. Bei der Behandlung von *Brave New World* (S 93—105) geht er besonders ausführlich auf das 3. Kapitel dieses Romans ein und versucht nachzuweisen, wie Huxley hier zu einer ganz neuen Art der Darstellung gekommen sei; wie es ihm hier genial gelungen sei, die Parallelität verschiedener Handlungen und Begebenheiten darzustellen. Henderson denkt an die Möglichkeit des Einflusses durch den Film — nur muß er gestehen, daß Huxley für diesen nichts übrig hat. Er scheint jedoch mit dem Werk von James Joyce völlig unbekannt zu sein, denn bei einer Lektüre dieses Kapitels drängt sich die Ähnlichkeit mit diesem von selbst auf. Was

Huxley hier bietet, ist nicht »something new in fiction« (S. 103), sondern nur eine Nachahmung von Joyce.

Wir bringen heute für Huxley nicht mehr dieselbe Bewunderung auf, wie sie Henderson an den Tag legt. Trotzdem aber ist er eine Persönlichkeit, mit der wir uns zu befassen haben, und das Buch von Henderson gibt eine gute Einführung in das Verständnis des Dichters und seines Werks, wenn wir im einzelnen die Dinge auch anders sehen mögen, als der Verfasser.

Freiburg i. Br.

Reinold Hoops.

Sheila Kaye-Smith, *Three Ways Home*. London, Cassell, 1937. 219 S. Pr. 7/6 net.

Mit dieser Autobiographie legt die Sussex-Dichterin ihren schon lange erwarteten religiösen Rechenschaftsbericht ab. Als ihre »Drei Heimwege« bezeichnet sie "the country, my writing and my religion." Sie hebt hervor, welch große Bedeutung religiöse Fragen in fast allen ihren Romanen spielen, selbst in *Tamarisk Town* und in *Joanna Godden*. In der Wertung der eigenen Leistung kann man sich keine bescheidenere Kritikerin denken. Selbst die Schwächen ihres *Sussex Horse* gesteht sie ein. Als ihr bestes Werk wertet sie *Green Apple Harvest*. Sie fühlt sich insbesondere W. L. George zu Dank verpflichtet, den sie für einen Franzosen zu halten scheint. Ihren religiösen Werdegang schildert sie schlicht, sachlich und doch anziehend. Immer will sie das »Katholische« in sich irgendwie lebendig gefühlt haben auf ihrem Wege von Canterbury nach Rom. Im Prolog schildert sie, wie sie ihren »drei Lieben« bis heute treu geblieben ist, im Epilog bekennt sie, daß sie in der Religion die Innenschau, in der Arbeit die Außenschau lernen müsse, daß ihre Heimatliebe äußerlicher und doch intimer geworden sei. Die religiöse Propaganda drängt sich in dieser Apologia pro vita sua nicht aufdringlich hervor. Man kann dem Buche kein höheres Lob spenden, als daß man es den halb autobiographischen, schlichten und doch phantasievollen Kinderbüchern *The Children's Summer* und *Selina is Older* an die Seite stellt.

Bochum.

Karl Arns.

#### KULTUR- UND GEISTESGESCHICHTE.

Herbert Schöffler, *Abendland und Altes Testament*. Untersuchung zur Kulturmorphologie Europas, insbesondere Englands. (Kölner Anglistische Arbeiten, herausgeg. v. Herbert Schöffler, Bd. 30). Bochum-Langendreer. Heinrich Pöppinghaus, 1937. 116 S. M. 6,—.

Die sehr verschiedenartige Wertung und Wirkung des Alten Testaments bei den einzelnen Nationen des abendländischen Kultur-



kreises ist sicherlich eine erstaunliche, einer eingehenden wissenschaftlichen Untersuchung bedürftige Tatsache. Eine solche Untersuchung wird in der gegenwärtigen Zeitlage, wo der Kampf um das Alte Testament von neuem entbrannt ist, nicht nur einem sehr regen Interesse begegnen, sondern sie wird geradezu berufen sein, an der Klärung der heutigen Situation mitzuhelfen und manches Vorurteil aus dem Wege zu räumen, in dem viele von uns noch befangen sind. Insofern kommt dem Erscheinen dieser Arbeit eine über ihren wissenschaftlichen Wert weit hinausgehende Bedeutung zu, und um so mehr deshalb, weil es sich nicht um eine politische Tendenzschrift handelt, sondern um eine nüchterne und leidenschaftslose Untersuchung der historischen Erscheinungen und Zusammenhänge. Es ist die Wucht der Tatsachen, durch die diese Schrift vornehmlich wirkt, und ihre Zusammenstellung und Deutung ist hier in muster-gültiger Weise erfolgt. Zugleich haben wir es mit einer hervorragenden forschertlichen Leistung zu tun auf einem Gebiete, das in solcher Weise bisher noch kaum erforscht wurde, und wenn auch manche Einzelheiten bereits bekannt waren, so fehlte es doch an ihrer systematischen Verknüpfung zu einem einheitlichen Bild. Dies uns aus einer Fülle von Tatsachen vermittelt zu haben, ist das Hauptverdienst dieser vorzüglichen Arbeit.

Das Thema ist natürlich unerschöpflich und es könnten Bände damit gefüllt werden. Wenn diese Schrift nur von mäßigem Umfang ist, so liegt dies daran, daß der Verfasser sich von vornherein eine weise Beschränkung auferlegt hat, eine Beschränkung, die im Haupttitel nicht, wohl aber im Untertitel zum Ausdruck kommt. Die Untersuchung ist im wesentlichen auf die englischen Verhältnisse zugeschnitten, die stark drei Viertel des Raumes des Buches einnehmen (S. 25—116), während die übrigen Ausführungen (S. 1—25) mehr einleitenden Charakter tragen. Insofern scheint mir der Titel »England und das Alte Testament« sehr viel besser gerechtfertigt zu sein als der vom Verfasser gewählte. Dies diene nur zur Orientierung über den Inhalt der Schrift; die Sache selbst ist natürlich von sekundärer Bedeutung.

In den einführenden Abschnitten stellt der Verfasser zunächst das Maß der Einwirkung fest, welches das Alte Testament auf die verschiedenen christlichen Bekenntnisse ausgeübt hat. Diese Einwirkung ist am schwächsten in der römisch-katholischen Kirche aus dem einfachen Grunde, weil hier die Bibel von jeher eine sehr untergeordnete Rolle spielte. Ihre Lektüre durch Laien wurde nicht gern gesehen und war zeitweise sogar ausdrücklich verboten. In der Praxis des kirchlichen Lebens wurde das Alte Testament fast völlig vernachlässigt. Dies änderte sich grundsätzlich mit der Reformation. Das Schriftwort wird nunmehr zur einzigen

Quelle und Richtschnur des Glaubens, aber in der Bewertung der beiden Testamente treten alsbald weitgehende Unterschiede zutage. Luther las die Bibel streng christozentrisch und erblickte im Alten Bund lediglich eine Vorstufe zum Neuen. Alles Alttestamentliche rückte daher für ihn an zweite Stelle. Es ist bekannt, welch scharfe Gegenstellung er zeitweise gegen das Judentum einnahm und vor allem gegen das mosaische Gesetz (\*Wir wollen Mosen weder sehen noch hören\*). Später schwächte sich diese Einstellung wieder ab, und Luther konnte sich nicht dazu entschließen, das Alte Testament völlig über Bord zu werfen, sondern fugte es dem Lehrbestand des evangelischen Glaubens ein. Aber das Alte Testament wurde bezüglich seines Glaubenswertes vom Luthertum stark gegenüber dem Neuen Testament zurückgedrängt. Für den Zwinglianismus ergibt sich keine besonders ausgeprägte Haltung in dieser Frage. Eine solche tritt jedoch im Calvinismus hervor. Hier schwindet jeder Wertunterschied zwischen Gesetz und Evangelium; Altes und Neues Testament werden ihrem für den Glauben verbindlichen Range nach auf dieselbe Stufe gestellt. Mehr noch: der Hauptakzent gleitet auf das Alte Testament, die alttestamentliche Gesetzesstrenge wird erneuert, und damit wächst der Einfluß des Alten Testaments in den kalvinistischen Kirchen und Gruppen über alles bisherige Maß weit hinaus.

Betrachten wir nun, indem wir die Entwicklung der religiösen Verhältnisse in England vorwiegend ins Auge fassen, die anglikanische Kirche. Sie neigt, wie der Verfasser dartut, mehr zum Calvinismus als zum Luthertum, da sie weniger ein religiöses als ein politisches System darstellt. Sie wird als »gemilderter Calvinismus« bezeichnet. Die Gleichwertigkeit der beiden Testamente wird in der englischen Staatskirche stärker betont als bei Luther, und jedenfalls tritt das Alte Testament vollgültig neben das Neue. In der freikirchlichen Bewegung sodann, die unmittelbar aus dem kalvinistischen Nährboden hervorstößt, erhalten die Schriften des Alten Bundes noch sehr viel stärkere Geltung als im Anglikanismus. Zumal auf englischem Boden, wo freikirchliche Sekten und Gruppen am üppigsten gedeihen, erreicht diese Entwicklung ihren Höhepunkt. Der Verfasser erklärt dies gut und einleuchtend mit bildungssoziologischen Gründen. Das Alte Testament appelliert sehr viel mehr an den einfachen Mann des Volkes, aus dem sich die Anhänger der freikirchlichen Sekten in erster Linie rekrutieren, als das Neue Testament, dessen starke Vergeistigung dem Verständnis der Massen größere Schwierigkeiten entgegengesetzt. Dasselbe gilt für die Geistlichkeit, die bildungssoziologisch sehr viel tiefer steht als die wissenschaftlich hochgebildeten Theologen der Staatskirche. Jedenfalls erstarkt der Einfluß des Alten Testaments

nunmehr so sehr, daß wir seit dem Einsatz der freikirchlichen Bewegung zu Beginn des 17. Jahrhunderts geradezu von einer Hebraisierung des gesamten religiösen Lebens in England sprechen können.

Der Verfasser wehrt an dieser Stelle ein Mißverständnis ab, nämlich die Ansicht, daß das englische Volk von jeher eine besondere Hinneigung zum Alten Testament gehabt habe. Diese Ansicht ist leicht zu widerlegen, wenn man etwa die Anzahl der Belegstellen aus dem Alten und Neuen Testament in der angelsächsischen Prosaliteratur bis 1100 nebeneinander stellt und eine ähnliche Aufstellung für das 17. oder ein späteres Jahrhundert damit vergleicht. Dann ergibt sich rein zahlenmäßig ein fast genau umgekehrtes Verhältnis: während in der frühen Zeit das Neue Testament weitaus überwog, ist es nunmehr das Alte Testament, dem sich das Interesse in erster Linie zuwendet. Dieser Beweis auf Grund exakten statistischen Zahlenmaterials ist in der Tat schlagend, wenn er m. E. auch nicht restlos befriedigt. Denn durch bloße Statistik lassen sich solche Fragen nicht endgültig entscheiden; zu den äußeren Kriterien müssen die inneren hinzutreten, und diese sind, obwohl die wichtigeren, vom Verfasser sehr viel spärlicher herangezogen worden. Immerhin kann die These, wie sich vor allem aus dem folgenden zeigen wird, als erwiesen gelten, daß die Hochbewertung des Alten Testaments und damit das Einsickern jüdischer Glaubensvorstellungen, Einrichtungen, Gebräuche usw. in weite Kreise des englischen Volkes aus dem puritanischen Freikirchentum des ausgehenden 16. und des 17. Jahrhunderts stammt. Und mit Recht nennt der Verfasser diesen Vorgang »eine der seltsamsten Erscheinungen des europäischen Geisteslebens« (S. 44).

Dies wird im folgenden des näheren aufgezeigt durch eine sorgfältige Erörterung von fünf verschiedenen Lebensgebieten, auf denen der Prozeß der Hebraisierung besonders deutlich und markant zutage tritt: 1. in der Bevorzugung alttestamentlicher Vornamen, 2. in der Heiligung des Sonntags nach Art des jüdischen Sabbaths, 3. in der Übernahme und weitgehenden Befolgung der mosaischen Speisegesetze, 4. in der vereinzelt vorkommenden Beschneidung von Christen und schließlich 5. in der Zurückführung der Abstammung des britischen Volkes auf die 10 Stämme Israels.

Es ist nun von höchstem, geradezu staunenerregendem Interesse, diesen Ausführungen des Verfassers zu folgen. Bezüglich des 1. Punktes ergibt sich, daß »kein christliches Volk unseres Kulturkreises sich mit solcher Rücksichtslosigkeit und Inbrunst der Hebraisierung seiner Taufnamen ergeben hat wie das englische in seinen freikirchlichen Teilen seit Ausgang des 16. Jahrhunderts« (S. 52); bezüglich des 2., »daß kein Volk des abendländischen Kultur-

kreises stärker mit der Durchführung eines... auf die mosaischen Verbote gegründeten Sonntagsideals Ernst gemacht hat als das britische« (S. 57). Zum 3. Punkt: »So hat es denn im Laufe der englischen Geschichte ungezählte Christen gegeben, die durch ihre große Hingabe an die Gesamtheit des Alten Testaments alle mosaischen Speisegesetze zu halten sich verpflichtet fühlten« (S. 58). Zumal seit 1620 gab es große kirchliche Gruppen, die nicht davor zurückschreckten, die alttestamentlichen Speiseverbote genau innezuhalten (S. 60). Noch absonderlicher und für unser Empfinden kaum verständlich muten die beiden letzten Punkte an. Hinsichtlich (4.) der Beschneidung stehen die nachgewiesenen Fälle glücklicherweise vereinzelt da. Vor allem ist hier die von John Wroe um 1820 gegründete Sekte der »British Israelites« zu erwähnen, deren Gründer sich öffentlich vor Anhängern seiner Gemeinde beschneiden ließ und in deren Kreise die Beschneidung und das Wachsenlassen des Bartes offenbar gang und gäbe waren. In einem anderen früheren Fall wurde an dieser jüdischen Gesetzesvorschrift durch einen Zeitraum von 70 Jahren hindurch festgehalten. So ergibt sich, daß »die angelsächsische Kulturgemeinschaft sich gegenüber jüdischen Sitten auch in der für nichtorientalisches Volksbewußtsein heikelsten Form (der Beschneidung) nicht als gefeit erwiesen hat« (S. 71). Daß das britische Volk (5.) von den 10 Stämmen Israels abstamme, war eine Meinung, die bereits von Cromwell vertreten wurde. Später suchte man dies als Tatsache »streng wissenschaftlich« zu beweisen, und die Anschauung vom bluthaften Zusammenhang mit den Israeliten wurde schließlich zu einer Glaubensangelegenheit für Hunderttausende. In der sogenannten »British-Israel-World Federation« wird sie besonders lebendig gehalten und verbindet sich seltsamerweise mit nationalimperialistischen Gedankengängen. An der Spitze der Ehrenliste dieses merkwürdigen Bundes stehen keine geringeren Namen als die der Königin Victoria, Eduards VII. und vieler anderer Prominenter. Wesentlich in diesem Zusammenhang ist, wie der Verfasser abschließend (S. 80) bemerkt, »daß in einer abendländischen Kulturgemeinschaft die innere Annahme alles Alttestamentlichen viel weiter ging als irgendwo anders, erstaunlich weit, bis zur Beschneidung und bis zur blutsmäßigen Identifikation mit Israel.«

All dies wäre nun für ein Volk von vorwiegend germanischer Rasse kaum glaubhaft, wenn es hierfür nicht eine ebenso einleuchtende wie schlagende Erklärung gäbe, nämlich die Tatsache, daß in den für die Bildung der britischen Nation entscheidenden Epochen das Land von Juden völlig frei gewesen ist. Es ist bekannt, daß Eduard I. durch einen Gesetzesakt vom Jahre 1290 sämtliche Juden aus England vertrieben hat und daß sie erst über 3½ Jahr-

hunderte später (1655) von Cromwell wieder zugelassen wurden. Aber noch Jahrzehnte nach dieser Zeit erfolgte die jüdische Zuwanderung nur sehr spärlich und setzte erst im 18. Jahrhundert stärker ein. Durch das ganze 18. Jahrhundert hindurch waren judenfeindliche Tendenzen im Volke vorherrschend, und erst das 19. Jahrhundert brachte eine Zurückdrängung dieser antisemitischen Stimmung in England. Diese Tatsachen erweisen zur Genüge, daß die englische Stellung zur Judenfrage eine grundsätzlich andere sein mußte als die der kontinentalen Völker. England hatte durch 11 Generationen hindurch keine unmittelbare Berührung mit den Vertretern des auserwählten Volkes, und was man von ihnen wußte, das wußte man nur vom Hörensagen. So ergibt sich der merkwürdige Tatbestand, den man eine Ironie der Geschichte nennen könnte, daß gerade das Land, das sich gegenüber den Juden am strengsten abspernte und somit den praktischen Antisemitismus am weitesten trieb, von jüdischen Anschauungen und Denkweisen am stärksten infiziert wurde. Und die Folgerung liegt auf der Hand, daß eine solche Infektion nicht möglich gewesen wäre, wenn die Juden im Lande geblieben und — den britischen Volksgenossen sichtbar vor Augen — ihr Wesen getrieben hätten. Die starke Hinneigung der Engländer zum alttestamentlichen Judentum konnte sich also nur *par distance* entwickeln.

Im letzten Abschnitt behandelt der Verfasser die Folgen dieser Judenlosigkeit für die englische Literatur. Auch hier findet sich sehr viel Aufschlußreiches und Bemerkenswertes, so zum Beispiel, daß der vielgerühmte Shylock Shakespeares sicherlich nicht das Ergebnis einer exakten Modellstudie war, sondern lediglich Bestandteil literarischer Tradition. »Shakespeare ist kein Rembrandt des englischen Judentums« (S. 96), bemerkt der Verfasser treffend. Doch können wir auf diese Dinge hier nicht weiter eingehen.

Professor Schöffler hat sich mit dieser Arbeit ein großes, nicht zu unterschätzendes Verdienst um die Klärung von Fragen erworben, die nicht nur die Wissenschaft, sondern auch das Leben selbst angehen. Und wenn er am Schlusse bemerkt, daß er lediglich das Verhältnis des englischen Volkes zum Alten Testament habe erörtern wollen, daß aber dessen Stellung zum Judentum als solchem ein ganz anderes Problem als das hier behandelte darstelle, so scheint er mir in seiner Bescheidenheit zu weit zu gehen. Auch für das letztere Thema ist diese Untersuchung äußerst fruchtbar und aufschlußreich. Wir brauchen nur resolut die Folgerungen zu ziehen, die sich aus dem Tatsachenmaterial ergeben, das uns der Verfasser vorgelegt hat.

Heidelberg.

Rudolf Metz.

Ernest C. Mossner: *Bishop Butler and the Age of Reason.*  
A Study in the History of Thought; New York, Macmillan, 1936.  
XV and 271 pp. \$ 2.50.

This book seems to be intended by its author to commemorate the bicentenary of the first publication of Butler's *Analogy* in 1736. Let us say at the outset that it is indeed a worthy memorial. Dr. Mossner possesses a grasp of the problems, a store of learning and a sympathetic yet critical understanding which have combined to produce a work whose breadth of treatment, thoroughness and cautiousness would surely have commended it to the great bishop himself.

It may be well to mention that the author is an American scholar, Instructor of English at the College of the City of New York, and that this work is the result of researches conducted in England in 1934—5 after the award of a University Fellowship at Columbia University.

Perhaps the greatest of the many merits of the book is that it concentrates less on the figure of Butler himself and on his teaching (which have found many exponents) as on the character of the age in which he lived and taught, and on the whole background, philosophical, theological and cultural, against which his work must be viewed and estimated and which so strongly influenced his thought (Chaps. I, II). It is thus a wide circle of students who will find in this book interest and value. Butler was, as the author points out (p. 13), essentially a man of his age. Especially well worked-out are the accounts of the interplay of thought between the Deists and Butler in the theological and between Butler and Hobbes in the ethical field; though perhaps in the latter case the author has underestimated the influence of Hobbes on the development of Butler's doctrines of the disinterestedness of the "passions" and of enlightened self-interest. Very interesting are the chapters (V, VI) dealing with the decline and fall of the age of reason. The way for this was to some extent prepared by Butler's rejection of the self-sufficiency of "natural" religion and by his reinterpretation of the nature of "conscience". But the ultimate fall of Reason is traced by the author to two main sources — to "scepticism" represented by Hume and "enthusiasm" inculcated by Wesley. The book closes with three chapters (VII—IX) which aim at assessing Butler's reputation both among his contemporaries and among posterity. Much the most interesting of these is Chap. VII which contains an impressive and convincing mass of literary material collected to disprove the assumption "that Butler passed almost completely unnoticed in his own day."

But we must not leave the impression that this book is a frame

without a picture in it. It gives us also (Chaps. III, IV) a lucid, concise and critical account of the theological teaching of the *Analogy* and of the ethical philosophy of the *Sermons*. With regard to the latter, the author is surely right in emphasising (p. 119) that a hedonistic interpretation of Butler's ethic does not represent his true position. The passages on which such an interpretation is made to rest are few and much built upon; and against them we must set, not merely the answer to Shaftesbury, but also a whole host of passages in which the moral supremacy of conscience and duty is reiterated. There are some interesting remarks (pp. 123—4) on the difficult question in what sense Butler thought of conscience as rational. The conclusion reached is that conscience and reason are not satisfactorily related, though it was evidently Butler's view that reason alone, unaided by divine guidance, could not be an adequate guide for conduct. This useful chapter on the ethics might well have been longer; for it is the author's view that in this field Butler is "at his best" and largely accomplished his "genuine constructive work" (p. 104).

Finally, mention must be made of the interesting "biographical note" with which the book opens and of the excellent bibliography and index with which it closes.

There is a point of style with which one might quarrel, even at the risk of incurring the charge of "sheer pedantry." The author says (p. xv) that all quoted passages have been "modernised" in spelling and punctuation. Alterations at any rate seem to have been made; and it is surely a pity that what the authors quoted wrote cannot be allowed to stand as they wrote it.

But this is a small matter. Dr. Mossner hopes that his study of Bishop Butler "presents a meaningful interpretation of the Age of Reason that will be of value to general students of eighteenth century English literature and culture as well as to those especially interested in its greatest theologian" (p. xiv). His hope cannot fail of fulfilment. His book is a notable and most valuable contribution to the understanding of the thought, literature and culture of eighteenth century England.

London.

John Bourke.

---

## MISZELLEN.

### EINE LÜCKE IN DEN ENGLISCH-DEUTSCHEN WÖRTERBÜCHERN.

Mr. Paul Lange's observations on vol. 71 page 239 of this Review are certainly right as far as the comparatively new signification of the adverb *practically* is concerned, but he is mistaken in saying »daß sie in den deutschen, amerikanischen und englischen Wörterbüchern fehlt, mit einziger Ausnahme des *New English Dictionary*, wo sich wenigstens die Umschreibung 'as good as' findet«. As a matter of fact, the big English German dictionaries like Muret-Sanders, etc., do not mention the said signification, which proves once more that these dictionaries are too old (Muret-Sanders dates from 1891) and that the German student of English philology should not work without having recourse to a good modern unilingual English or American dictionary.

As for the matter under consideration, it must, however, be observed first of all that the signification *practically* = 'so to speak, almost' (which is at present the most frequent sense in which this adverb is used) was noticed, even in Germany, about 30 years ago. Gustav Krüger mentioned it, in 1914, in his *Schwierigkeiten des Englischen*, *Syntax* § 1304, (2. Auflage) explaining it as »so gut wie, fast ganz, tatsächlich, es fehlt nur wenig an der Wirklichkeit der darauffolgenden Tatsache«, after which he gives some quotations. The expression is further mentioned in John Kirkpatrick, *Handbook of Idiomatic English* (Carl Winter, Heidelberg 1914, second edition), wherein the following examples can be found: "Stealing and cheating are *practically* (really, very nearly) the same thing. Good, cultured, standard, English is *practically* the same everywhere."

English and American dictionaries know this expression also very well. *The Concise Oxford Dictionary of Current*



*English* (Oxford, Clarendon Press, 1911) gives the following explanation: "virtually, to all intents & purposes, as: there was *practically* nothing left." *A Modern Dictionary of the English Language* (2nd edition, Macmillan & Co., Ltd., London, 1911) explains the word as "actually". Henry Cecil Ward's *Universal English Dictionary* (London, The Amalgamated Press Ltd., about 1932) has the word, too, and, after explaining it as "in practice, in effect, virtually, to all intents and purposes," gives the examples: "the Prime Minister of England is *practically* the ruler of the country; *practically* speaking, there is no more to be done." Michael West in his *New Method English Dictionary* (published some years ago in London and reprinted by H. Didier, Paris) records it in the following way: *practically* dead = almost dead. The *Winston Simplified Dictionary*, Advanced Edition (The John C. Winston Company, Philadelphia, 1927) expresses itself as follows "really; in fact though not in name; as, he is *practically* the president."

Maurice H. Weseen, in his book "*Words confused and misused*" (Thomas Y. Crowell Company, New York, 1932) criticizes this use of *practically*. "The expression *practically worthless* is constantly being used as if it meant 'nearly' or 'almost worthless'. When used correctly it means worthless in a practical way, that is, for actual use. An engine, a plan, or a person may be *practically* worthless in this correct use." That is the point of view of the purist, but it shows that the expression is still felt, in certain quarters, as a neologism.

At any rate, contrary to Mr. Lange's opinion, it is easily to be met with in English and American dictionaries, and, if we consider the matter from this point of view, it was not necessary for him to prove its existence by quotations from contemporaneous books or periodicals.

Mr. Lange's remarks about the fact that *practically* in its new sense has a tendency of penetrating into other languages are absolutely right.

As far as the French language is concerned, the same fact was ascertained, some years ago, by Messrs. Koessler and Derocquigny, in their interesting book "*Les faux amis ou les trahisons du vocabulaire anglais*" (Paris, Librairie Vuibert, 1931), a book which may prove useful for German readers as well.

Bruxelles.

John Libis.

# DIE PARADIESVORSTELLUNG IN MANDEVILLE'S TRAVELS IM LICHTE MITTELALTERLICHER DICHTUNG

Zur Lösung der Legendenprologfrage bei Chaucer.

Die Angaben über die Lage des häufig mit dem Garten Eden identifizierten irdischen Paradieses zeigen in wesentlichen Punkten traditionelle Übereinstimmung. Mit einem bemerkenswerten Seitentrieb der Überlieferung haben wir es zu tun, wenn in der um das Jahr 1366 entstandenen, weit verbreiteten Prosabeschreibung von Mandevilles Reisen die Verlegung des Paradieses in die Region der Antipoden begegnet<sup>1)</sup>. Im 34. Kapitel seines Werkes beschreibt Mandeville das »paradys terrestre«, in das Adam und Eva gesetzt worden waren, und in dem sie nur kurze Zeit verweilten, als »gen Osten« liegend, am Beginn der Erde, und fügt dann belehrend hinzu: »Aber dies ist nicht der Osten, den wir unsern Osten auf dieser Hälfte (der Erde) nennen, wo uns die Sonne aufgeht, denn, wenn die Sonne im Osten ist in den Teilen nach dem irdischen Paradiese zu, dann ist es Mitte der Nacht (mydnyght) in unsern Teilen auf dieser Hälfte wegen der »roundeness« (d. h. Rundung, Kugelgestalt) der Erde<sup>2)</sup>.« Nach der Auffassung Mandevilles befindet sich also das irdische Paradies unter der Erde, aber im Osten der unteren Hemisphäre, wobei natürlich der Gedanke an den Osten als »Ursprung und Zeuger des Lichtes« hineinspielt.

Im Verlaufe eingehender Untersuchungen über die Priorität des i. J. 1386 verfaßten F-Prologes zur *Legend of Good Women* Geoffrey Chaucers hatte sich mir die Notwendigkeit ergeben, der Paradiesstelle im Leg. Prol. F 563/64<sup>3)</sup>, wo der sonnengekrönte<sup>4)</sup> Liebesgott sagt:

'I mot goon hom, the sonne draweth weste,  
To Paradys, with al this companye,'

erneute Aufmerksamkeit zuzuwenden. Nachdem es mir jetzt gelungen ist, gewisse quellenmäßige Beziehungen auffallender Art bei Mande-

---

<sup>1)</sup> Nach der von dem Engländer Mandeville verteidigten Lehre sind die Antipoden »unter uns«, »im Lande des Prestre John, des Kaisers von Indien«; vgl. Hamelius, *Mandeville's Travels*, (London, 1919), vol. I, p. 121.

<sup>2)</sup> Vgl. den englischen Text bei Hamelius a. a. O., vgl. vol. I, p. 201/2.

<sup>3)</sup> Der F 563/4 entsprechende Gg-Text hat eine ganz andere Fassung.

<sup>4)</sup> Nach der Version F 230 ist das goldene Haar des Liebesgottes mit einer Sonne gekrönt, während dieser nach Gg 160/1 »einen Kranz von Rosenblättern auf dem Haupte trägt, ganz besteckt mit frischen Lilienblumen«.

ville zu den einleitenden Versen (v. 1—32) gerade von Chaucers Legendenprolog F festzulegen<sup>1)</sup>, gewinnen die Ausführungen Mandevilles über das irdische Paradies erhebliche Wichtigkeit. In welcher Weise sich die schöpferische Phantasie Chaucers der Anregungen Mandevilles bemächtigt, ist leicht zu erkennen. Im Schlaf, zu einer Zeit, wo die Sonne im Westen untergeht, sieht der Dichter sie im Traum im Osten aufgehen und mit ihr die Gestalten aus dem Paradiese, den Liebesgott und seine Königin Alceste mit ihrer ganzen Gesellschaft, erscheinen: das ist der Zentralgedanke. Die Nacht wird zum Tage, dem Traumenden leuchtet die Tagessonne. Wenn nun der Liebesgott spricht, er müsse heimgehen, da sich die Sonne nach Westen neigt, ins Paradies, so kann das nur bedeuten: es wird Abend, daher muß ich, der Lichtgott, dem mir vorgezeichneten Weg der goldenen Sonne folgen, die mich in das Land des Lichtes, das Paradies, die ewige Heimat, drunten im Osten, führt<sup>2)</sup>. »Die Seele« der Paradiesgestalten »begleitet gleichsam die Sonne auf ihrer Wanderung«<sup>3)</sup> zu den oberen Gefilden

<sup>1)</sup> In diesem Zusammenhange möge der Hinweis genügen, daß die Entsprechungen und Berührungen bei Mandeville und Chaucer sich vor allem auf die folgenden Punkte erstrecken. M. gibt zu, daß er nicht im Paradiese war, während Ch. bemerkt, daß niemand in diesem Lande im Himmel oder der Hölle gewesen sei. — Nur dem, was sie mit eigenen Augen gesehen haben, meint M., möchten manche *Glauben schenken*, ein Gedanke, an den sich Chaucers Text mit einer fast wörtlichen Übereinstimmung anlehnt. — M. behauptet, sein Buch sei vom hlg. Vater in seinem weisen Rat geprüft und gebilligt worden, (— sei also deshalb glaubwürdig —); Ch. betont, man solle den Büchern und der Lehre jener alten Weisen *Glauben schenken*. Man vgl. die Stellen bei Hamelius, S. 202, 10/11, S. 202, 12—14; S. 210, 14—17, mit Chaucers Leg. Prol. F, v. 5/6, v. 8, v. 17, 19/20; v. 30/31 u. a. m.

<sup>2)</sup> Zu der Fiktion des irdischen Paradieses als Aufenthaltsort des Liebesgottes in Chaucers »Parlement of Foules«, das nach meiner Annahme i. J. 1380 verfaßt ist, vgl. J. W. Bennett, Spenser's Garden of Adonis (P.M.L.A., March 1932, No 1, S. 48.).

<sup>3)</sup> Den treffenden Ausdruck entnehme ich einer Abhandlung von Fritz Röck: *Kalender, Sternglaube und Weltbilder der Tolteken als Zeugen verschollener Kulturbeziehungen zur Alten Welt* (in Mitt. d. Anthropol. Ges. in Wien, 1922, Bd. 52, S. 105). In unserem Falle ist die Anlehnung Chaucers an Ovids *Metamorphosen* und an Macrobius, *Somnium Scipionis*, die er bekanntlich schon vor der Abfassung des Legendenprologs F stark benutzt hat, offenbar: »Aus den geöffneten Toren fährt frühmorgens Helios aus (Ovid *met.* II, 4), zugleich aber kommen und gehen aus diesen Toren die Seelen zur Erde hinab oder zum Himmel hinauf (Macrob. *Somn. Scip.* I, 12, 42)« (Zitiert nach W. Köhler, »Die Schlüssel des Petrus« (Arch. f. Religionswissenschaft 8, 227; 1905).

und tritt dann, geht die irdische Traumsonne nieder, mit ihr die Fahrt zur Unterwelt wieder an.

Bei einer religionswissenschaftlichen Untersuchung, wie wir sie in wenigen Zügen umrissen haben, dürfte nur eine ganz konkrete Detailarbeit fruchtbare Ergebnisse erzielen. Erst eine Zusammenschau der Ansichten Mandevilles und Chaucers hat die Richtigkeit des Standpunktes dartun können, den Reinhold Seeberg nach einem längere Zeit mit mir gepflogenen Gedankenaustausch eingenommen hatte, es handle sich bei Chaucer, der an ein irdisches Paradies gedacht habe, nicht etwa um ein Paradies »im Westen«. Nach der in einem abschließenden Artikel<sup>1)</sup> von mir gezogenen Schlußfolgerung hatte sich der F-Prolog zu Ch.'s Legende als eine Apotheose König Richards II. von England und seiner Gemahlin Anna erwiesen, der Abbilder der aus dem Paradiese kommenden Gestalten des Liebesgottes und der daisy-Alceste. Es steht zu hoffen, daß von dem hier entwickelten Ideengange aus in der für die Chaucerforschung ungemein wichtigen und bedeutsamen Legendenprologfrage zu letzten Horizonten neue Aussicht uns frei gemacht wird<sup>2)</sup>.

Berlin-Charlottenburg.

Hugo Lange.

## ZWEITE DEUTSCHE SHAKESPEARE-WOCHE

(9.—15. Okt. 1937).

Bochum begründete vor 10 Jahren seinen Ruf als Theaterstadt mit der ersten Deutschen Shakespeare-Woche, seinem ersten großen, alle Königsdramen umfassenden Festspielzyklus. Im Laufe der Jahre folgten die Goethe-, Schiller-, Kleist-Woche und die Woche der Dramatiker der H. J. Und nun die zweite Shakespeare-Woche, veranstaltet von der Stadt Bochum in Verbindung mit der Shakespeare-Gesellschaft, unter der Schirmherrschaft von Gauleiter Oberpräsident Josef Wagner. Im Mittelpunkt standen die Römerdramen. Der Intendant Dr. Saladin Schmitt wollte auch dieses Mal vom »bearbeiteten« zum originalen Shakespeare vorstoßen, er wollte Shakespeare in seiner ganzen Szenen- und Bildfülle zeigen, er schreckte vor keinen szenischen und technischen Schwierigkeiten zurück. Das Wagnis gelang auch dieses Mal.

<sup>1)</sup> »Nochmals die Legendenprologfrage.« (Anglia, 43, 106—113.)

<sup>2)</sup> Daß der Gg-Text nach dem Tode der Königin Anna (1394) keine »rededication« an die mit Richard II. i. J. 1396 formell vermählte siebenjährige Königstochter Isabella von Frankreich sein kann, ist klar. Die Vorstellung, das Kind Isabella gewissermaßen als »Nachkomme« der Alceste gelten zu lassen, erscheint undenkbar. Oder sollte Anna nach ihrem Tode zu Lebzeiten ihres Gemahls in das »Eheparadies« eingehen?

In der offiziellen Eröffnung der Festwoche stellte Oberbürgermeister Dr. Piclum mit Freude fest, daß Bochum nunmehr ein kultureller Mittelpunkt Deutschlands geworden sei. Gleich ihm legten auf der Großkundgebung am Sonntagmorgen der Präsident der Shakespeare-Gesellschaft, Prof. Dr. Deetjen (Weimar), Gauleiter Oberpräsident Josef Wagner und der Präsident der Reichstheaterkammer, Ministerialrat Dr. Rainer Schlösser ein schönes Bekenntnis zu Shakespeare ab. Wagner sprach insbesondere über die innigen Wesensbeziehungen zwischen der Kunst Shakespeares und dem deutschen Geistesleben: Noch nie habe man in Deutschland Shakespeare von einem so hohen, einmütigen und umfassenden Blickpunkte gesehen wie heute: wenn Shakespeare auch ein Sohn der angelsächsischen Erde sei, blutmäßig stehe er uns ebenso nahe wie jeder andere deutsche Dichter; Shakespeare weise uns schöpferische Aufgaben zu, wie sie den Shakespeareschen Tugenden des Mutes, der Geduld und der Standhaftigkeit vorgestellt seien. Schlösser führte u. a. folgendes aus: Shakespeares Drama erscheine uns weniger typisch englisch wie Richard Wagners Werk im Auslande typisch deutsch; trotzdem sei Shakespeares Werk in jeder Beziehung englischem Fühlen und Denken unterstellt, so daß Carlyle einmal sagen konnte, mit Shakespeare sei ein Garant entstanden für alle in der Welt verstreuten Engländer; so sehr Calderon spanisch, Molière französisch, so sehr sei Shakespeare englisch; doch sei der Verlust der Werke der genannten Dichter niemals so unersetzbar wie etwa der Verlust der Werke Shakespeares; zum Schluß sprach Schlösser über die Schlegel-Tieck-Übersetzung, die auch heute noch als eine der größten Taten des deutschen Geisteslebens gelten dürfe und durch keine Bemühung anderer Art habe ersetzt werden können.

Den dramatischen Auftakt der Festwoche bildeten Aufführungen von Verdis »Falstaff« (Gastspiel der Kölner Oper) und von »Romeo und Julia«, dem alten Kassenstück der Bochumer Bühne, besonders dank der bezaubernden Julia Gisela Uhlen. Den heiteren Ausklang geben die selten gespielten »Lustigen Weiber von Windsor«, in barockartiger Stilführung und wirkungsvoller altenglischer Bühnenmusik. Der Römerdramen-Zyklus wurde natürlich eröffnet mit »Titus Andronicus«; Saladin Schmitt wiederholte das im Jahre 1924 erstmalig in Deutschland gemachte, aber damals mißglückte Experiment; es gelang ihm den »Titus Andronicus«, wenigstens bedingt bühnenfähig und für den modernen Zuschauer fast erträglich zu machen durch Dämpfung aller krassen Effekte in einer zweistündigen pausenlosen Aufführung; so kam kein Melodrama zustande, es stellte sich sogar so etwas wie tragische Erschütterung ein; im ganzen gelang das Bemühen, die wertvollen Stellen des Dramas zu erhalten und von den schwächeren Überbrückungen das

zu bieten, was zum Verständnis nötig ist. Der *Coriolan*-Inszenierung lag nicht mehr, wie vor drei Jahren, die Übersetzung von Hermann Kroepelin zugrunde, sondern z. T. die von Tieck und z. g. T. die von Wilbrandt; sie war erfüllt von hinreißendem Rhythmus. Die Aufführung des »Julius Cæsar« zeichnete sich aus durch starke Straffung und Ausrichtung auf das Wesentliche, das Geistige. Eine dramaturgische und szenische Glanzleistung war die Darstellung von »Antonius und Kleopatra«; das schwierige Drama ist damit endgültig bühnenfähig gemacht. Die Bühnenbilder in allen Römerdramen stammen von Johannes Schröder; sie waren je nach Milieu und Atmosphäre unheimlich duster, römisch streng, prunkvoll malerisch. Echte Römer, jeder in seiner Art, waren Willi Busch (*Coriolan* und *Brutus*), Gerhard Meinecke (*Titus Andronicus* und *Julius Cæsar*), Horst Caspar (*Antonius*).

An drei Vormittagen sprachen drei namhafte Anglisten. Keller (Munster) hielt einen streng akademischen Vortrag über »Titus Andronicus«. Das Stück scheint zum »gentle Shakespeare« nicht zu passen; er verwechselt noch Kraft mit Brutalität, Ergriffenheit mit Schrecken und häuft Greuel auf Greuel; er sucht aus griechischer Sage und italienischer Novelle das Schauerlichste zusammen, um es in einen pseudohistorischen Rahmen zu stellen; er scheint auszugehen von einem lateinischen Universitätsstück; ein verlorenes Hamlet-Drama dient ihm als Führer; der Charakter des Helden ist eine Vorstudie zum Hamlet; trotz mancher Ungeschicklichkeiten ist das Stück echter Shakespeare.

Deutschbein (Marburg) erging sich in lebendig improvisierten, an keine strenge Ordnung gebundenen Ausführungen über »Julius Cæsar«: Das Drama bahnt eine neue Bedeutung des Tragischen an. In »Richard III.« geht es um Hybris und Nemesis, in »Romea und Julia« um ein blindwaltendes Schicksal. Im »Julius Cæsar« liegt die Tragik wesentlich im Charakter des Menschen selbst. Die Schwächen, die Shakespeare an dem Helden aufzeigt, lassen seine Größe in hellerem Lichte strahlen; die Methode erinnert an Lytton Strachey(?). Cæsar und Brutus fühlen sich beide als Beauftragte eines metaphysischen Schicksals,

Schirmer (Berlin) sprach als »Humanist« von ganz hoher geistiger Warte und trotzdem (oder gerade darum) in äußerst klarer Weise über »Shakespeare und die Antike«<sup>1)</sup> Die Antike hat die englische Literatur zweimal entscheidend beeinflusst. Chaucer gewinnt unter ihrem Einfluß die Wirklichkeit wieder gegenüber einer zur

<sup>1)</sup> Vgl. Schirmer, »Chaucer, Shakespeare und die Antike« (Vorträge 1930—31. Bibliothek Warburg, Leipzig 1932)

leeren Form erstarrten höfischen Gotik, Shakespeare formt den heldischen Lebenswillen der Tudormenschen. Auch er ist in die Seneca-Tradition einzuordnen. Seneca ist maßgebend für die Stilbildung und die ernste geistige Haltung der Römerdramen. In der Verwendung der Rhetorik wächst Shakespeare aus dem Zwang der humanistischen Überlieferung heraus. Die Antike dient ihm als Mittel und Ausdruck eines übermächtigen Lebensgefühls.

Besondere Bedeutung kommt der Eröffnung einer Ausstellung »Shakespeare auf der deutschen Bühne« durch den bekannten Theaterwissenschaftler Nießen (Köln) zu. Sie ist reich an seltenen Dokumenten, Erstausgaben, Rollenbüchern, Zeichnungen, Bildern, Stichen, Photos aus dreieinhalb Jahrhunderten deutscher Shakespeare-Pflege. Nach der Absicht des Ausstellers weicht sie selbst im modernen Teil von der üblichen Ausbreitung der bildkünstlerischen Leistung der Bühne ab; sie windet den großen Shakespeare-Darstellern Kranze. Der starke Anteil der Rollenbilder stellt zugleich die Entwicklung des Theaterkostüms ausgedehnter dar als sonst üblich ist. In einem Sonderheft des »Prisma« erschienen Abhandlungen Nießens: »Shakespeare auf der deutschen Bühne« und »Ein Gang durch die Ausstellung«. In einer außerordentlichen Sitzung der Shakespeare-Gesellschaft sprach Stahl (München) über die Vorbereitung eines »Bühnen-Shakespeare«, der Spielleitern und Spielern Anweisung, Führung und Unterricht bedeuten soll, der nicht etwa gedacht ist als neue Bühnenbearbeitung oder neue Übersetzung oder als sogenannter Bühnen-Einheits-Shakespeare. In der repräsentativen Festschrift kamen zu Worte Deetjen mit Ausführungen über »Zweite deutsche Shakespeare-Woche«, Keller mit »Shakespeares Römerdramen«, Deutschbein mit »Shakespeare und das Wort«, Stahl mit »Ein deutscher Bühnenshakespeare«. Der Vollständigkeit wegen seien einige »Festartikel« der RWZ erwähnt: »Festspiel und volkischer Mythos« von Emil Strodthoff, »Probleme der heutigen Shakespeare-Regie« von Chef dramaturg Walter Thomas (10. 10.) und »Shakespeare und das englische Nationaltheater« (12. 10.) vom Berichterstatter selbst.

Der Stellvertreter des Führers wohnte drei Theaterabenden bei, vom Publikum immer wieder herzlich begrüßt. Auf der Schlußfeier waren die Bochumer Künstler und Künstlerinnen seine Gäste sowie ein Teil des technischen Personals. Rosensträuße waren der sichtbare Ausdruck seines Dankes und seiner Anerkennung für die hervorragenden künstlerischen Leistungen. Rudolf Heß kam als »Privatmann«, aber seinem Besuch kommt die Bedeutung eines Staatsaktes zu.

Es war eine herrliche erlebnisreiche Woche, ein erneutes lebendiges Zeugnis deutscher Shakespeare-Begeisterung, welcher der

Bühnendichter des Ruhrlandes, Paul Joseph Cremers, tiefgefühlten Ausdruck gibt in einem »Festgedicht«, das ausklingt in den Versen:

Auf einmal bist du herrlich überall.

Du sprichst dein Wort. Der Rest ist Schweigen.

Die Menschheit lauscht. Die Sterne sich dir neigen.

Wo kommst du her? Wohin du gehst — ins Ail.

Bochum.

Karl Arns.

#### A RUSKIN ALLUSION.

No editor, so far as the writer is aware, has cleared up the allusion to the partridge in John Ruskin's *Traffic*, the second essay in *The Crown of Wild Olive*. Toward the end of the essay Ruskin suggests as the inscription on the neck of his proposed *Britannia of the Market* the words, "Perdix fovit quae non peperit." And he adds a foot-note:

Jerem. xvii, II, (best in Septuagint and Vulgate). "As the partridge, fostering what she brought not forth, so he that getteth riches, not by right, shall leave them in the midst of his days, and at his end shall be a fool."

This is not the same as in the Authorized Version, where the passage is translated:

As the partridge sitteth on eggs, and hatcheth them not; so he that getteth riches, and not by right, shall leave them in the midst of his days and at the end shall be a fool.

An alternate reading in the margin reads, "gathereth young which she hath not brought forth."

The Authorized Version has usually been taken to mean that the eggs were crushed or stolen by man or beast or that the partridge, once disturbed, would not return to its nest. That is a possibility, of course, particularly the abandoning of the nest by the partridge, just as death might cause a rich man to leave his riches for others to enjoy.

But the alternate reading, essentially the same as that of Ruskin's foot-note, is much more applicable to the theme of the essay and much higher in metaphorical value. Ruskin is satirizing the greed of the business world. He has made caustic references to "the best market", "Gennesaret (swine)", "pendant purses", and "thirty slits", this last suggesting the betrayal of Christ by Iscariot. And how could one better figure the idea of commercial exploitation than by the picture of the bird that causes another bird to do its work?

One's first thought would be of the cuckoo. One might assume that Ruskin had the cuckoo and the partridge confused, and that he assigned the breeding habits of the former to the latter. But that



would not be accurate, for the cuckoo not only lays its eggs in another's nest and has them hatched there, but it leaves the young cuckoo to be fostered by the victimized parent as well.

Much better is to stick to the partridge, not the partridge as the ornithologist knows it, but the partridge of popular Oriental tradition. This is most clearly explained by the Arabian philosopher Ad-Damiri, who says of the partridge<sup>1</sup>):

"One of its natural characteristics is that it goes to nests similar to its own, takes the eggs out of them, and hatches them, but when the young birds begin to fly they return to their mothers, that is to say, the birds which originally laid the eggs . . . The female bird, if anything befalls its own eggs, betakes itself to the nest of another bird (of the same kind) and drives it away from over its eggs or steals and hatches them."

It is the first part of this tradition, then, that is applicable to the thought of Ruskin. The rich take what has resulted from the labors of others. But because they do this unjustly their riches will not endure, just as when the partridge has hatched its victim's eggs, the young will scurry off to their own mothers.

At any rate, it is not necessary to assume that Ruskin confused the partridge with the cuckoo. This popular belief as to the piratic habits of the partridge was widely current in the Middle Ages<sup>2</sup>), and it fits the Jeremiah passage much better than would the known habits of the cuckoo.

University of North Carolina.

Eston Everett Ericson.

---

#### KLEINE MITTEILUNGEN.

Geheimer Hofrat Professor Dr. Otto Jiriczek in Würzburg feierte am 18. Dezember 1937 seinen 70. Geburtstag. Professor Dr. A. E. H. Swaen in Amsterdam feierte am 9. Februar 1938 seinen 75. Geburtstag. Wir sprechen den Jubilaren, die beide zu unseren ältesten Mitarbeitern gehören, unsere herzlichsten Glückwünsche aus.

Die Anglistik hat in den letzten Monaten mehrere schwere Verluste erlitten. Professor R. E. Zachrisson, der seit 1921 den

---

<sup>1</sup>) Ad-Damiri, Hayat Al-Hayawan, English translation by A. S. G. Jayakar, 1906, under the title, *A Zoölogical Lexicon*. This quotation from vol. 1, pp. 09—5510.

<sup>2</sup>) See Samuel Bochart, *Hieroicoicon*, (1663), vol. 1, p. 80 for statements on the subject by various authors. The *Jewish Encyclopedia* (under partridge) assumes that Rashi in his remarks on "kore" — partridge — has mistaken the bird for the cuckoo. As we have seen, such an assumption is not necessary.

Lehrstuhl für englische Philologie an der Universität Uppsala innehatte, ist am 30. Juli 1937 in Ronneby in Südschweden im Alter von 57 Jahren gestorben. Zachrisson hat sich um die englische Sprachforschung größte Verdienste erworben. Seine eingehende Besprechung von Ekwall's Buch über *English River Names*, die wir in diesem Heft der *Englischen Studien* (S. 257 ff.) bringen, dürfte eine seiner letzten Veröffentlichungen sein.

In Amsterdam starb am 9. Oktober 1937 Professor Dr. W. van der Gaaf, ein trefflicher Kenner der englischen Sprachgeschichte und langjähriger Mitarbeiter dieser Zeitschrift, im Alter von 70 Jahren kurz nach seiner Emeritierung. Als sein Nachfolger wurde Professor Dr. P. N. U. Harting von Groningen nach Amsterdam berufen.

In Dijon starb am 10. Oktober 1937 Professor Émile Legouis, der lange Jahre hindurch den englischen Lehrstuhl an der Sorbonne innehatte. Legouis, der zuerst durch sein Werk *La jeunesse de William Wordsworth* international bekannt wurde, machte sich später vor allem seinen Namen durch seine englische Literaturgeschichte (von den Anfängen bis Milton), die in englischer Übersetzung auch in England und Deutschland weite Verbreitung erfuhr.

Von Professor Dr. Wolfgang Keller in Münster i. W. wurde eine neue anglistische Serie mit dem Titel *Münsterer Anglistische Studien* gegründet, die im Verlag Lechte, Emsdetten i. W., erscheint. Das erste Heft dieser Serie liegt bereits vor.

Am 2. Juli 1937 feierte der Verlag Bernhard Tauchnitz sein hundertjähriges Jubiläum. Die Verdienste des Verlags um die englische Literatur sind so bekannt, daß es überflüssig ist, sie hier besonders anzuführen. Die große Anzahl von Glückwunschschreiben, die der Verlag von bedeutenden Vertretern des öffentlichen Lebens in England und Amerika erhalten hat, beweisen, wie hoch seine Verdienste auch dort geschätzt werden.

## ALIENS.

### INFLUX OF FRENCH WORDS INTO ENGLISH.



#### I.

When the Conquest brought England into narrower connection with the continent, one of the most important results was the influx of Romance words into the hitherto purely Germanic dialects of Britain. The Roman Occupation, the introduction of Christianity, the incidental marriage of an English prince to a French princess had left comparatively insignificant traces in the language, restricted as they had been to the vocabulary of law, justice, war, the church and the court. Nor was it essentially otherwise during the first century after the Conquest. But things begin to assume a different aspect under the Angevin Kings, especially Henry II and his French queen Eleanor. His court swarms with French favourites; his enlightened consort draws the most notable men of the time — politicians, historians, troubadours and poets — round her throne, who render the period one of the most illustrious of the late Middle Ages. Under Henry III French words pour in in increased numbers, which, flying beyond the purlieus of the court and the nobility, reach the people. For Henry's French minions have sent the great nobles into armed opposition against him; intent on their own safety, they seal a bond with the people, and summon the burgesses to Parliament, which is now opened in English, the hitherto down-trodden and despised jargon, but now also spoken in the courts of justice, and by those aristocrats who so far had exclusively spoken French. Conversely, the people are open to what until that moment was to them the language of the oppressor. This, then, is the period in which French words begin to be adopted wholesale. With the loss of Normandy

the influx of Norman-French words has come to an end. Henceforth it is the centre of continental civilisation — the Isle de France — that provides them. With varying force the steady influx goes on to the present day, enriching the thesaurus of the language, without at any moment affecting its Germanic character.

\*                      \*                      \*

With varying force; for the process was quickened and intensified whenever England waged a continental war: under Edward III and his Black Prince; in Napoleonic times; in our own day; in days of Crimean memory. After her armies had been for years on French soil, whether as friend or as foe, or had been fighting side by side with those of France, the peace had sent the survivors home with a smattering of French, which they were but too eager to display. Allowing for differences of time, we may safely say, that what we have seen going on during the last twenty years is to all intents and purposes the same that happened in those earlier ages. But in our day the process was enacted with all the greater intensity that, in contradistinction to former wars, every rank of society, every grade of intellect — Oxford and Cambridge were virtually deserted — served in the ranks. Officers, rank and file had been hearing French commands, hobnobbing with French soldiers, women, fellow-sufferers, perusing as they could French papers, thus picking up no end of French words and expressions, with which on their home-return they interlarded their speech, and, if they belonged to the intellectuals, their letters and publications. The student scanning the lighter literature of the last score of years, or periodicals such as *Punch*, *The Sphere*, *The Sunday Times*, *The Illustrated London News* and others, to whose pages old Oxford- and Cambridge-men were regular contributors, all old war-soldiers, will be confronted with a considerable number of these foreign interlopers. It is with the fate, fortune and relative importance of these aliens that the present paper is concerned.

## II.

They fall into different classes. Very often they serve no useful purpose, introduced as they are for mere ornament,

display, ostentation, or to lend a touch of distinction to affect higher culture. They are just figure-heads. That is why the stately march of historical narrative, the serious biography, the tragedy, ignore them, look upon them as "drones that hive not with me." The meaning which they convey is already sufficiently rendered by some native word. They are very numerous. Some are ephemeral, doomed to early extinction. Others maintain themselves, obtain a firm footing, in spite of their patent uselessness, especially such as *svelte*, *débris*, etc. which in their absence of difficult French sounds, present no obstacles in the way of pronunciation. Again and again, in the mistakes and even howlers he makes, the writer proves that he is on at best a nodding acquaintance with the foreign language. Faulty accents, such as *apaché*, *affiché*, *crèche*, *cortége* abound. Wrong spellings, — *Impressement*, *châteleine*, *à l'Anglais*, are not rare; *à outrance* is found corrupted into *à l'outrance*; *double entente* into *double entendre*, an officer is said to be *en parole*, where *on* is meant, and many others besides.

But there is a brighter side to the question. A not inconsiderable number of these aliens come with a message; present themselves with some finer shade of meaning, which no word in the English vocabulary is able to convey with equal clearness and succinctness. They positively enrich the language, are cordially welcomed and are sure ere long to be admitted to full citizenship.

Lastly, there are a few, remarkable because in England they develop a meaning, which in French is unknown; from a semantic point of view these few are of the first importance.

### III.

Whether ephemeral or otherwise, the French word from its first introduction undergoes English baptism, is submitted to far-going changes both in sound and in spelling. The printed page marks the outlander by the use of italics and preservation of the French accents. In proportion as the word increases in familiarity ordinary type replaces the italics and the accents begin to be ignored. How far a word is fairly on its way to lose its foreign ring, is demonstrated by a comparison between *The New English Dictionary* (N.E.D.),

especially in its early volumes of the late eighties and early nineties, and Wyld's *Universal English Dictionary* of 1932. In numerous cases the N.E.D. marks the alien as such with its ||, preserves the French accents intact, and gives no pronunciation. If, forty years after, it is still apprehended as foreign, Wyld ignores it; if on the other hand it has stripped off its foreign character and has become of familiar daily use he chronicles it, with or without the French accents as the case may be, and records the pronunciation as it has developed in the English mouth. Such a word as Fr. "débâcle" presents itself in present-day English as *débâcle*, débâcle, debâcle, débacle, and finally as debacle. Again, the French "régime" is marked by N.E.D. as foreign; yet in all the quotations adduced it has given up italics and accents. Wyld, for stress, leaves the choice between  $\angle \times$  and  $\times \angle$  (see lower down) and leaves us free to use or drop the accent. But in the Supplement to the N.E.D. (1933) the word is recorded in a sense which it acquired in the early years of this century: 'system of a river, character or distribution of rainfall'. Now the accent is preserved and the type is italics. *Débâcle*, *dépôt* and others tell a similar tale and in their very outward appearance inform us how far they have progressed towards full citizenship.

\* \* \*

In sound the alien undergoes a veritable sea-change. Fine classical scholar as the Englishman may be, he is not on a footing of familiarity with the spoken foreign language. It is but rarely that he masters the French sounds; does not care to master them. The Marquis of Dufferin and Ava, Viceroy of India, Ambassador to the courts of St. Petersburg, Rome and Paris, filled his leisure hours with the tragedies of Aeschylus, but, according to his biographer<sup>1)</sup>, had great difficulty in acquiring a modern foreign language. Lord Grey of Falloden, the great minister when the world-war broke out confesses<sup>2)</sup>: "In French I know my vocabulary to be limited, my grammar to be at the mercy of chance; further I am told that my accent is atrocious." Lloyd George, one of the men

<sup>1)</sup> Harold Nicolson, *Helen's Tower*, 120.

<sup>2)</sup> Trevelyan, *Grey of Falloden*, 69.

to whom we owe the treaty of Versailles, had no French. Kipling tells us that French was not well-seen at English schools in his time, and knowledge of it connoted leanings towards immorality. Indeed, in his youth the time was not so far distant, when it was an insult to a lady to recommend her a French novel. Waugh, one of the best novelists of the younger generation, tells us: "I used to use French phrases like *savoir faire*, *Je ne sais quoi*. I never thought about it, but I suppose I have not got much of an accent. How could I? I've never been in France except for that war. Well, every time I say one of them now, the Doctor<sup>1)</sup> gives a sort of wince as if he's bitten on a bad tooth. I have to think the whole time now, before I say anything, to see if there's any French in it, or any of the expressions he doesn't think refined." Laura Soames<sup>2)</sup> advises the English student of French to anglicize the sounds, because "they require a great effort to produce them in the foreign fashion." After the lapse of a man's lifetime Fowler<sup>3)</sup>, a present-day authority on English idiom and pronunciation, is of the same mind still. According to him it is almost indecent to say a French word in the middle of a sentence as it would be said by a Frenchman: "a feat that should not be attempted; the greater its success as a *tour de force*, the greater its failure as a step in the conversational progress; . . . all that is necessary is a polite acknowledgment of indebtedness to the French language, indicated *by some approach in some part of the word to the foreign sound*" [italics mine].

The changes, then, that French words are submitted to on being taken up are in vowel-sounds, consonants and stress.

#### A. Vowel-sounds.

1. The French monophthongs, whether long or short, *é* (*dé*), *i* (*ici*), *o* (*beau*), *o* (*rose*), *ou* (*roue*), *ou* (*route*) all become half-diphthongs. Hence, pron. *dé* as *day*; *ici* as in *see*; *beau* as in *low*; *route* as in *root* etc.

---

<sup>1)</sup> Head of the school, where Waugh was assistant-master.

<sup>2)</sup> Introduction to the *Study of Phonetics*, p. 68. A work of some authority half a century ago.

<sup>3)</sup> Fowler, *A Dictionary of Modern English Usage*, p. 194.

2. The front vowels *u* (*du*), *eu* (*deux*), *eù* (*œuvre*) are made into the half-diphthong *oo* as in *woo*. Hence: *parure* pron. *paroor* (*r* English value); *vertue*: *virtoo*; *n'a plus*: *napoo*; *sauve qui peut*: *key poo*; *tic douloureux*: *teak doo'-looroo*; *prie-dieu*: *prea-dew*; *amateur*: *amatewer*; *chef d'œuvre*: *shay doover*; *hors d'œuvres*: (*hors dropped*): *oovers*<sup>1</sup>).

3. Nasal sounds: *en*, *em*, *an*, *am*, *on*, *om* all become *on*, *om*, *ong*<sup>2</sup>). Hence pronounce *embouchure*: *om'booshewer*; *dénouement*: *daynoo'mon(g)*; *ensuite*: *on(g')sweet*; *ensemble*: *on-som'ble*; *enfant terrible*: *on(g')fon(g) terrible*; *sans façon*: *son(g) fas'on(g)*; *aide de camp*: *aid' de kom*; *bon bon*: *bon(g) bon(g)*. Nasal in becomes *arn*. *Lingerie* pr. *Larn'gery*.

It should be noted that the vowel in unstressed syllables preserves some of the sound, though weakly, of the stressed syllable.

## B. Consonants.

1. Strongstress *p. t. k.* are aspirated as in English words: *piqué*; *touché*; *coiffure*.

2. Final *v, z, ž*, voiced spirants (*trouve*, *rose*; *rouge*) which in French are voiced throughout, are made to begin voiced, but end whispered, as in English: *live*, *lose*, *rouge*. —

---

<sup>1</sup>) *Punch* lets the restaurant-waiter say to a guest: *Hoovers, Sir?* For the pron. of classical *heu*, see *Punch*:

A Ballade of Insomnia.  
How fortunate are those  
Who hog it all night through,  
Supine and comatose,  
A plump sleek-headed crew!  
I morn by morn anew  
My sorry fate deplore:  
*Me miserum! Eheu!*  
I was awake till four.

and note:

When in my pleasing childhood's sports  
I tore my books and inked my collar  
And by my terminal reports  
Caused my Papa a deal of dolour,  
He would not have been nearly so annoyed  
Had he perused the works of Jung and Freud.

<sup>2</sup>) But this last is not encouraged.



3. *r* is treated to all intents and purposes as English. Before vowels it is a consonant with the untrilled alveolar-sound<sup>1</sup>). After a vowel it becomes a vowel itself<sup>2</sup>); thus: *flair* as in Engl. *stair*. After the *a*-sound (Engl. *far*), and *o*-sound (Engl. *for*) it becomes mute. Thus Fr. *par* like Engl. *far*; *alors* like Engl. *for*.

### C. Stress.

The stress is left on the final syllable only in recent loans and even then by way of exception. As a rule it is shifted forward in accordance with Germanic principles. The process is of course of the simplest in two-syllabic words: *Mé'doc*; *Bar'sac*; *pis al'ler* (rhyming with *sally*); *bla'sé* (pron. and even written *blarsey*).

In longer words the two favourite places are the initial syllable: *lab'orató'ry*; and the antepenult: *Sâtisfac'tory*<sup>3</sup>). Note, that the secondary stress in rapid speech often becomes inaudible. Also, that in case the first syllable is not heavy enough, has little sonority, the stress is shifted on to the next syllable: *accouchement* pron. *accoosh'mon*.

When all is said and done these general rules fail to satisfy the foreign student, the less so as again and again he turns to his dictionary for illumination in vain. And not the foreign student alone. There is the announcer of the British Broadcasting Corporation (the B.B.C.). He has to address all the various classes of his country's society, every and any grade of mental development, speaking English with sounds and stresses variously tinged by education, dialect, locality, affectation, prejudice. How is he to make himself clearly understood by all his listeners? Any attempt at establishing a uniform spoken language — it was felt — was from the outset doomed to failure. Was he to speak of *ob'ligatory* or *oblig'atory* or *oblíga'tory*; to pronounce *ennui*, *on'wee* or *en'wee*, to mention no others? In this quandary the B.B.C. realised that their influence could only be exerted on a limited scale;

<sup>1</sup>) Hence not the French "Zungenspitzen-*r*" or the "gerolltes alveolar-*r*", as Viator defines the French consonant.

<sup>2</sup>) Sweet's mid-mixed wide: 2.

<sup>3</sup>) Hence *obligatory* is heard as. *ob'ligatory* and as *oblíga'tory* (antepenult); for the third pron. *oblig'atory*, see lower down.

bids fair to become a feature in English national life and to exert a mighty influence on the language and the aliens taken up.

\*                      \*

Vowels consonants and stress having thus received English baptism, the alien, as far as its sounds are concerned, has hardly anything left in common with the original French. As a result, when the Englishman speaks French it is intelligible only and alone to his countrymen. A Frenchman would have the greatest difficulty to understand him.

#### IV.

Loss of accents and change of type, as we saw, prove the alien to be fairly on its way to throw off its foreign character. But there are other and even more convincing facts that point the same way. There is, first, the assumption of an English prefix or suffix:

*amateur* develops into *amateurish* and further *amateurishness*. *bonhomme* yields the adj. *bonhomious* (sic).

Lady C. is hardly what you would call *bonhomious* (Waugh Decline and Fall).

*gourmet*, adj. *gourmetic*:

His tastes were *gourmetic* (Galsworthy, Forsytes and Pendyces).

*lèse-majesté*, becomes *lese-majestic*:

Historians have enjoyed a sort of *lese-majestic* (Sunday Times). Also

*lese-majesty* (Mitchell, gone with the wind 184).

*naïveté* takes by its side *naïvety*.

*parvenu* forms a feminine *parvenuess*.

*soigné* is negatived into *unsoigné*.

*colporteur*, throws off its ending, becoming the verb to *colport*.

Here we are confronted with the phenomenon of conversion — words without any modification or addition being employed in the function of another part of speech. Chiefly owing to its wholesale loss of endings, English excels any other language known to me in its wonderful power of changing adverbs into nouns, adjectives, verbs; converting nouns into adjectives, and conversely adjectives into nouns. No sooner, then, does an alien become so familiar as to lose its foreign aura than it is converted into another part of speech. A few must suffice:

*to compère.*

Mr. Steve Geray *compères* and announces everything in his amusingly inadequate English (Sunday Times).

*to chauffeur*, like *to chauffeuse*, of daily use.

*to depot*, to place in a *depot*. See supplement to the N.E.D. —  
*to detour.*

He *detoured* into the mountains (Nash's).

*to garage*. Very common. See supplement N.E.D.

*to massage*, id.

*to negligé.*

After having *negligé* (put on her *négligé*) (Strand Magazine).

*to pirouette*. Very frequent.

*to sabotage.*

It is almost as if the cabinet had decided to *sabotage* in advance the Foreign Secretary's mission to Berlin and Moscow (Punch).

*to visé.*

The next step is to get the passport *visé'd* by the British consul.

## V.

We now proceed to a discussion of the various aliens. My evidence is taken from *Punch*, *Nash's*, *The Strand Magazine*, *The Sphere*, *The Sketch*, *The Illustrated London News*, *The Sunday Times* and upwards of forty books almost in every instance of our own day: novels, biographies, historical essays. The number of words I have collected is so large that for discussion I must limit myself to a selection.

The first group, then, contains what I briefly call "drones", *serving no useful purpose* or *used for ornament* only, seeing that the English vocabulary has already excellent words to express the ideas.

**abattoir.** Engl. 'slaughter-house'.

**accouchement.** Engl. 'delivery, confinement'; preciosity prefers the alien just as *accoucheur* ("man-midwife", now also "midwife", and also used for the woman) and *accoucheuse*.

**amour**, like *affaire*, superfluous in view of 'love-affair'.

**aplomb.** Engl. 'assurance, coolness'. No italics are used any longer, though the N.E.D. continues to mark it as foreign.

**arrière-pensée:** 'byview' esp. of the egoist.

**atelier.** Very common for 'studio' and for 'workshop'.

**au courant.** The N.E.D. does not mark it as an alien; yet italics are frequent. English: 'fully informed, aware of, posted.'

**au fait,** synonym of preceding. Just as frequent and just as useless.

**au fond.** 'at bottom'.

**au revoir.** mostly italics. 'farewell, good-bye, so long, till we meet again'. Difference between *au revoir* and *good-bye* is brought out in:

I am not going to say *good-bye* but *au revoir* (general French).

**ballon d'essai,** Engl. to despatch, fly, send up 'a feeler'.

**bête noire.** Engl. 'one's special aversion'.

**bêtise.** Often written *bétise*. Not chronicled in N.E.D. or by Wyld. Yet, not rare. Engl. 'stupidity, blunder, folly'.

**blasé, blasée.** Very frequent. Italics often given up. Engl. 'sated, palled'. The negative idea: 'Ginger is still hot in his mouth'. Pron. *blarzey*.

**bonne bouche.** Always italics. 'Dainty morsel' renders the literal as well as the figur. sense: my first conquest was dear Lady O. and a *bonne bouche* it was. — A *bonne bouche* was reserved to the last in the form of a one-act-comedy (Sphere).

**brochure.** Engl. 'pamphlet, leaflet, tract'. Pronounce *brosh'oor*.

**bureaucrat.** Engl. 'red-tapist'.

**cachet.** frequent; italics often given up. Engl. 'what lends, sets 'a ton to, a tone to; touch'. cf. the Oxford *touch*, manner distinguishing the Oxford man.

**carte-blanche.** Italics often given up. N.E.D. chronicles it as foreign. Engl. 'free hand; full, discretionary power'.

**chacun a sa chacune.** Engl. 'every Jack has his Gill'.

**chef d'œuvre.** Always italics. 'master-piece'.

**comme il faut (not)** is gaining ground in spite of the excellent Engl. it's 'bad form, not done', and familiar 'not cricket, not the ticket'.

**contretemps:** 'mishap'.

**cortège.** frequent; italics rare. N.E.D. marks it ||. alternately we find *cortège, cortége, cortège, cortege*. Engl. 'train'.

**coulisses.** Engl. 'wings, scenes, the side-scene, scenery, slides'.

**cul-de-sac:** 'blind alley'.

**déclassé:** 'having lost caste'. Of late years *declassified* has come up as a too literal translation.

**décolletée.** Always italics. Subst. 'low-necked dress, gown'. Adj. the lady was 'in a bare neck'.

**demi-mondaine.** 'demi-rep.' (short for *reputation*) 'pavement-lady'.

**de trop.** Always italics. Not found in N.E.D. Wyld renders it: 'not wanted; in the way'.

**désœuvré.** 'at a loose end'.

**détour.** Accent and italics not quite given up, though frequent. 'round-about (way)'. Verb to *detour*.

**douceur.** In N.E.D. still ||. Wyld has it. Of late years very common for 'tip, gratuity'.

**élite.** Italics rare. 'flower, pick'.

**émigré:** 'emigrant'.

**employé:** 'employee'.

**enceinte.** pron. *on saint*. always italics. Mere prudery, 'expecting' fully answers the decent purpose. Else 'pregnant'. Now vulgar 'in the family way'.

**en fête.** frequent, 'feasting; in festive mood'.

**fête** is the usual 'festival'.

**engouement.** pron. *ongoo'mon(g)*. Always italics. Not found in Wyld: 'unreasoning prejudice'.

Her engouements were often of the kind that clothed themselves in underlinings and exclamation-marks (Strachey. Victoria).

**en passant.** 'in passing; incidentally; cursorily.'

**en route** to, for. mostly italics, though frequent. 'on my, his, our, way'.

**entrée.** pron. *on'tray*. '(privilege of) admission'.

**entre nous.** Numerous English expressions: 'between ourselves; between you, me and the gatepost; under the rose; a word in your ear'.

**étui.** pron. *ay'twee*. 'case'.

**exposé.** Now absolutely useless. Time out of mind the dropped accent has yielded: 'expose'. American influence?

**fait accompli.** Still mostly italics. 'Accomplished fact' renders the idea.

"Hitler will spring no more unpleasant week-end *faits accomplis* on Europe" (Sphere).

**fête champêtre.** like *ball-champêtre*: 'open-air, al fresco, festival, dance'.

**fine.** David was having coffee and a *fine* (Thirkill, Wild Strawberries). Engl. had already: 'liqueur, chasse(-café)' and the verb to liqueur up.

**flâneur.** *flaneur*: 'man-about-town'.

**flux de bouche.** Obsolete in modern French, which now uses *flux de paroles*:

"I don't so much mind what you call her *flux de bouche* (Marg. Asquith, Autobiography) Engl. 'a glib tongue; the gift of the gab'.

**force majeure:** 'irresistible force'. When said of uncontrollable natural forces 'Act of God', which however is also coming up in the more general sense.

**fracas.** Mostly italics. 'brawl, quarrel'.

"France was too conscious of Bismarck's menacing shadow to engage in promiscuous *fracas*." (Bolitho, Victoria).

**gaffe:** 'blunder'.

"She had made the *gaffe* of her life by inviting to her house-party Sophie and Verena together." (Sackville West, The Edwardians).

**gamin.** On the increase. The fem. *gamine* is now making its way: 'Street-arab; scape-grace, guttersnipe'.

**impasse:** 'blind alley'; fig. 'deadlock; on the horns of a dilemma; in a tight place; between the devil and the deep sea'.

**(hors d')œuvres.** 'side-dishes'.

"We began with oysters or *side-dishes*, the good English word for hors d'œuvres" (Sunday Times 8. 12. 1935). Now also used in a figur. sense.

**insouciance.** 'carelessness; unconcern'.

"His real sentiments appeared with a most undiplomatic *insouciance* (Strachey. Victoria).

**jalousies:** 'Venetians. Venetian blinds'.

**loge.** in meatre: 'box'.

**macabre.** 'Gruesome', which, however, could not serve in *dance macabre*.

**manège:** 'riding-school'.

**mariage de convenance:** long since englished into marriage of convenience.

**marquise.** 'Awning'. In the 18<sup>th</sup> c. *marquise* also meant (pars pro toto) 'tent', a meaning now conveyed by *marquee*, supposititious singular of *marquise*.

**(bon) mot.** always italics: 'witticism'.

**moue:** 'pout'.

**naïve, narveté:** 'ingenuous(ness), frank(ness)'. Note: *naïvety*.

**nuance** pron. noo'ons. cf. "All *shades* or *nuances* were undiscernible" (Sphere), Mark the good Engl. word by the side of the French, serving its explanatory purpose.

**par-excellence.** frequent, but always in italics: 'pre-eminently'.

**parti pris.** 'bias; prejudice'. N.E.D. and Wyld ignore the expression.

**parvenu, parvenue, parvenuess.** Very frequent, though often still in italics: 'upstart'. This, however could not replace it as an adjective in:

"It was not yet evident how *parvenu* Cromwell was" (Minister of Henry VIII) (Sunday Times). —

**passée:** 'past her prime'.

**penchant** *for*, (*to* rare) the cinema, a profession, literature, brandy etc.: 'leaning(s) towards'.

**pis-aller** pron. peeza'l'lay: 'makeshift'.

**poste restante:** 'post-office; to be left till called for'.

**précis.** pron. pray'see: 'summary'. same as *résumé*, which see.

**première.** Accent and italics often given up. Replaces the old 'first night'; it begins to be used on a wider scale. See below.

**prie-dieu:** 'praying-, kneeling-desk'.

**qui vive:** 'Who goes (there)?; stand!'. — On the q. v.: 'On the alert; wide awake; tense.' —

I was not on my *qui vive* then: 'Then he caught me napping, off my guard'. To *tense* is coming up for: to put one on one's guard, *qui vive*.

**réchauffé:** 'rehash. Juvenal's *crambe* (*repetita*) is also met with both in a lit. and a fig. sense.

"How much of the book is new, how much a *rehash* . . . (Strachey. Victoria).

**régisseur.** Of late in more and more frequent use. Not chronicled in N.E.D. or in Wyld: 'producer, stage-manager'. Even *woman-producer* is met with.

**de rigueur** always italics: 'according to, indispensable to, etiquette':

a dinner-jacket will be *de rigueur*.

**rentier, rentière:** 'man, woman, of independent means.

**résumé.** See *précis*.

**risqué.** In frequent use; mostly italics. Mark the plural in: *risqués* stories and gay songs (Bolitho. Victoria.) English 'risky, daring, naughty'.

**roué:** 'rake, debauchee'.

**sangfroid:** 'coolness; composure; presence of mind; self-possession'.

**saue qui peut.** pron. *key poo*. On the increase. Often in ordinary type: 'a stampede, complete rout, hasty flight'. cf.: the defeat soon became a 'devil take the hindmost'.

**savoir-faire** frequently used for 'tact'.

**soigné(e):** 'Well-groomed'; 'well cured' nails; 'well-barbered' hair; a carefully 'valeted' frock-coat.

A garden with well-'valeted' shrubs (Bolitho. Edward VIII). yet, *soigné, mal soigné, unsoigné* are on the increase.

**soupçon:** 'suspicion, touch, hint.' — A *soupçon* of malice.

**tête à tête.** Generally in italics: 'confidential talk'. More familiar: 'confab', short for confabulation.

**ton.** See *cachet*.

What will ultimately be the fate and fortune of these ornamental interlopers it is difficult to foresee. Some will surely fall out of the ranks. To others may be destined a longer lease of life. The few that will secure a firm footing and obtain full citizenship will, in my opinion, be those shorter ones whose sounds offer the least difficulty to the British tongue, as there are: *détour, élite, en fête, émigré, enceinte, exposé, fine, manège, naïve, penchant, pis-aller, risqué, roué*, just as even the German *Rucksack*.

## VI.

We come to more grateful issues. In a considerable number of cases the French alien represents *delicate shades of meaning* which no word in the English vocabulary possesses. In cases where it does, the English has in addition a variety of other connotations so that its use may leave the context vague and undecided. This group, then, constitutes *a valuable enrichment of the English thesaurus*. So far from being short-lived they will gradually increase in use, strip off their foreign character and, as their value becomes more patent and appreciated, acquire uncontested citizenship.



**amende honorable**, of which 'honourable amends' is but a clumsy translation, is not covered by 'to make amends'. Italics as good as gone.

**amour-propre** (∟ × ∟ ×). The N.E.D.'s 'good opinion of oneself' fails to breathe the aura of the alien. Italics still the rule.

**artiste** pron. *arteest'*. No longer felt as an alien. 'The public performer in a circus, music-hall'. Also applied to a cook, a hair-dresser. Wyld's addition "independent of merit", implying a suspicion of contempt, is not constantly borne out by present-day use.

**beau-geste**. N.E.D.: 'display of magnanimity', which leaves unexpressed the "geste" of face and hands.

**bibelot**, mostly in ordinary type. 'Article of artistic workmanship' is a definition, not an equivalent.

**cabaret**. like *compère*, untranslatable. No italics any more.

**cabinet particulier**: 'private room' fails to render the atmosphere of the love-adventure.

**carton**. (∟ ×). 'box made of light pasteboard'.

**cause célèbre**. though commonly yet in italics, now current English. Not in N.E.D. The Supplement has it, and does not mark it as foreign.

**causerie** (∟ × ×). Both Wyld and the N.E.D. treat it as ordinary English. A definition requires two lines.

**causeur**. still italics. No equivalents.

**chaperon**, also used of the woman, though *chaperone* does occur. No italics.

**châtelaine**. Accent and italics gone. In both its meanings it has lost its foreign tang. *Chatelain*, 'lord of the manor', is rare.

**chauffeur**, **chauffeuse** do not find an equivalent in 'driver'. Though the spellings *choofoor*, *shover* are sometimes met with, the words now mostly keep French spelling, but take Engl. stress and vowels. Both converted into verbs.

**chic**. noun and adj. Mixture of *distinction*, *stylishness*, *fashion*, *quality* and *smartness*. Italics often given up.

**claque**. Engl. 'claquers, clappers' are but feeble attempts at translation.

**clientèle**. Italics. Engl. 'custom'; but this cannot be applied in the sense of 'the professional connection of a physician and a lawyer'.

**cherchez la femme.** Punch's witty and terse: "*cherchez la femme*, in honest English: *skirt*," may find general acceptance. Until then, the French will maintain itself.

**confidant, confidante.** 'bosom-friend' does not fully bring out the idea. cf.:

One confidante means everybody (Margot Asquith. Autobiogr.). Now current English.

**cordon** (L ×). No italics. No Engl. equivalent. The humorous *cordon blue* just as Fr. c. bl. also occurs for 'excellent cook or chef'.

**crayon.** N.E.D.: 'a sort of pencil', which is quite unsatisfactory. cf.:

he exchanged the pencil for the crayon (Punch). Indispensable.

**crèche,** often written *crèche*: 'day-nursery for infants' is a definition, not an equivalent.

**croupier.** Engl. has no word for it.

**débâcle.** Current-Engl. Italics rare. Accents often lost: 'Overwhelming disaster'.

**débris.** Italics rare. Accent often gone. Very frequent, though N.E.D. still marks it as foreign. But this volume of the N.E.D. appeared in 1897.

**début, debut,** (L ×) N.E.D. marks it still as an alien (in 1897). Now very frequent — and no other word to express the sense is available — for: 'Entry of young lady — the *débutante* — in society', or 'First appearance of actor — the *débutant*, but this word is rare — on the stage. English expresses the opposite of this last by: to make ones' *bow*.

**décor.** Newly revived since 17<sup>th</sup> c. In N.E.D. not marked as an alien. Yet, accent and italics preserved. In 'the décor for a cinema-film', the word replaces: 'scenery'.

**dénouement,** though still apprehended as foreign, now almost invariably replaces *catastrophe* (of a drama, a tragedy), to avoid the ambiguity which might arise through the second connotation of *catastrophe*: 'ruin, disastrous end.'

**diseuse.** N.E.D.: female artiste who specializes in monologue. Now current. *Diseur* is rare.

**divertissement:** 'Amusement, entertainment' do not render its meaning. cf.

"As with all men for whom women are a *divertissement*" (Nash's). 'Amusing pastime' would render the French meaning better.

**divorcée, divorcee.** Italics rare. *Divorcé* for the male is rare.

**dossier** (L x) has full citizenship.

**douche.** has long since stripped off its foreign character.

**empressement.** pron. ompres'mon(g). N.E.D. 'display of cordiality' lacks some element, to be found e. g. in: "In women's society he shows too little empressement" (Strachey, Victoria). Very frequent. Italics mostly gone. N.E.D. still ||.

**enfant terrible.** pron. on'fon(g) ter'rible. 'Pickle, limb, precocious youngster' do not fully suggest the idea.

**faux pas.** could be dispensed with in the sense of 'blunder': he committed the *faux pas* of not backing from the presence (Strachey, Victoria). But in its graver meaning 'fall from virtue', it is an acquisition: her mother's *faux pas* filled her with shame (Sunday Times).

**flair.** Current Engl. Has no Engl. word beside it. Repeatedly written *flare*, proving its familiarity, but occasionally giving rise to ambiguity.

**gauche(rie)** mostly used in reference to the awkward, gawky, clumsy hobbledehoy; now current English.

**genre.** Italics gone. 'Kind, Style' do not sufficiently reproduce its meaning.

**gourmet.** An alien according to N.E.D. (1901). How far it has since progressed on its way to familiarity may be proved by Galsworthy's *gourmetic*. Italics rare.

**Grand Seigneur.** Very frequent, though usually in italics. Its aura of rank, birth, dignity, bearing, is conveyed by no Engl. word. Now also used as an adj.: "he could be very *Grand Seigneur*" (Bolitho, Edward VIII). *Grande dame* is on a par.

**habitué.** Italics gone. 'regular customer' cannot in every instance replace it: cf.: an *habitué* of the great world (Irwin. Still she wished for company); the inn balcony of which for so long I have been an *habitué* (Punch).

**ingénue.** is circumscribed by 'artless, ingenuous, innocent girl' especially in her rôle on the stage. Frequent.

**longueur.** When we say that a novel, a play, *drags*, we have no corresponding word for the noun; which is supplied by *longueur*. cf.:

Harold Child's singing of the songs, the *longueurs* of the piece . . . would have been more keenly felt if . . . (Sunday Times).

**malaise.** pron. *mal'ayz*. In its figur. sense on the increase.

**massage** ( $\angle \times$ ) *masseur' masseu'se*. No attempt at translation is ever made.

**motif.** stress kept on last. Mostly italics. The *motif* of a play; the revenge-*motif*.: 'distinct element; constituent feature.' Always apprehended as foreign.

**noblesse oblige.** Speaks for itself. Often in ordinary type.

**papier-maché.** Its meaning can only be defined by circumscription. N.E.D.: ||. Yet, italics now lost.

**pas-se-partout.** for a photo, no Engl. word is available; for a *masterkey* it is superfluous.

**pension.** pron. *pon'shon(g)*. Italics mostly gone; 'boarding-house'; *en pension*, for 'on inclusive terms, prices' is used exclusively of continental houses.

**petite.** 'small made', implying 'neatness, trimness, shapeliness of figure' (like *dapper*). But *dapper* also suggests: 'active movement', which *petite* does not, and is used of both sexes. A corresponding *petit* for the male is not found; always italics.

**pied-à-terre** Wyld chronicles it as englished.

**portière** ( $\angle \times$ ). Accent and italics preserved. N.E.D. calls it an alien. cf.:

the curtains and *portières*, half hiding a door, were of a soft, dull green (Christie. Murder on the links), where *curtains* is explanatory of *portières*.

**poseur, poseuse.** Recently introduced by the side of the verb to *pose*, 'to attitudinize' and the noun *pose*, 'affected attitude'. The later *poser* has found little encouragement. Italics often gone.

**protégé(e)** N.E.D. ||. Italics are disappearing.

**raconteur, raconteuse** ( $\times \angle \times$ ) now quite familiar, though still occasionally in italics.

**raison d'être.** Often in italics, though now very familiar; 'justification' as in:

I am in favour of detective stories which do not seek to be thrillers; surely the *raison d'être* of a book like "Bulls like Death" can only be to thrill (Sunday Times).

But in many other cases *justification* does not cover the alien.

**raisonneur.** Italics. On the increase. Not found in N.E.D. or in Wyld. 'Serious, moralizing personage in a comedy'. cf.: Sunday Times:

Graham Browne did not claim to be a great actor. But he was a highly competent one, and would have been a *raisonneur* of the Pinero type if the comedies in which he appeared had been weighty enough to bear reasoning about.

**rapprochement** pron. *ræprosh'mon(g)*. Steadily winning its way for 'more cordial relations between countries' and between persons'.

**régime, regime** (L ×): 'System of government' has now full citizenship. For *ancien régime* 'ancient, old, régime' is sometimes found.

**rôle, role.** in the connotation of 'part played by a person in society', it is now slowly but surely crowding out *part*, to avoid any suggestion of the actor or actress. cf.:

"His success in handling the strikes of last summer was largely due to his assumption of the *rôle* of impartial mediator (Sunday Times); nor has she considered her feminine *rôle* merely to decorate the ball-room" (Idem).

**sabotage** (L × ×) just as to *sabotage* and *saboteur* all alike untranslatable.

**savant** pron. *sæ'von(g)*: 'scholar', which, however does not imply 'engaged in scientific research' as does *savant*. N.E.D. ||. Yet, italics dropped.

**séance, seance** (L ×): 'meeting where spiritualistic phenomena are concerned'.

**succès d'estime.** No Engl. expression available. Italics begin to disappear.

he was all for the esteem of success as opposed to *succès d'estime*. (Mannin, Confessions).

**tableau** (L ×). Italics gone. 'Unexpected, sudden, dramatic situation, scene'. Occasionally rendered by 'curtain'. Also used short for 'tableau vivant' (*vee'von(g)*), which is now and then lamely translated by 'living picture'.

**tour de force.** Frequent, yet mostly italics; 'action requiring special skill or effort'. cf.:

The *tour de force* of this picture was a representation of the Dance of the golden calf (Nicholls. Starspangled Banner).

**verve.** 'Mixture of go, energy, vigour, gusto, vivacity.' Punch rhymes it with *swerve*.

**vis-à-vis.** Italics often dropped. Yet felt as an alien. As an adverb, construed with *to*, *with*, *of*.

**viveur** (L x) frequent, yet always italics. If Nicholls (Star-spangled Banner) writes: A figure that one usually associates with a *bon viveur*, he is misled by *bon vivant*.

## VII.

In conclusion we proceed to a limited group of words, which, from a semantic point of view are of special importance.

a) By the side of the existing English word the alien, narrowing its meaning, placed itself, thus creating a pair with different, often delicate, shades of meaning. It is the old, old story which gave us *little* and *petty*, *child* and *infant*, *friendly* and *amicable*, *old* and *ancient*, *readable* and *legible*.

I am not sure whether it is by accident that especially such words were loaned that offered no difficulty of pronunciation.

In our day beside *review*, taken up centuries ago we have loaned **revue**, with the narrowed meaning of 'a satirical burlesque review of the political, social or artistic topics of the year' (Wyld).

b) More often the loan developed a connotation unknown in French. **Allure** is now frequently used for 'sexual attraction'. cf. The animal *allure* of sex can be heightened with a hundred pretty tricks on both sides (Barrington, *Anne Boleyn*); *Allure*, or in simpler language 'sexual attraction' (Radcliffe Hall. *The Well of Loneliness*). — **Corvée** assumes the meaning of 'drudgery', not yet in N.E.D. but Wyld has it. — **de rigueur**, comes to be used as 'the order of the day; of everyday occurrence'. cf. For a young man to start his career with a love-affair with an older woman was quite *de rigueur* (Sackville West, *The Edwardians*). — **embonpoint**, now often means 'attractive plumpness'; said of women. — **foyer**, until shortly referring only to the theatre, is now also applied to a locality in other buildings e. g. a church. — **hors d'œuvre** is straying away from the dinner-table. cf. this will be a splendid *hors d'œuvre* to the 300 feet of film that follows (Sphere); the emotional excitement is the *hors d'œuvre* (Sunday Times). — **peignoir**, is no longer restricted to the 'dressing-gown', but also used for 'morning-gown'. — **première**, not only exclusively 'first night', but also to what Shakespeare calls 'the first heir of my invention'. cf.: He complimented

me on my literary *première* (Mannin, Confessions and Impressions).

Something similar occurs in Dutch, where *royeeren*, Fr. *rayer*, is used to erase a man's name (in disgrace) from the records of a society, a club etc.; and 'gecoiffeerd' with something, means for a man 'to have got a feather in his cap'.

c) Some words are converted into an other function **bijou** and **cliché** becoming adjectives. See lists.

d) Others again, loaned centuries ago, have in our day their meaning affected by modern French: to **arrive**, 'to succeed in life, to make good'. Wyld has not yet got it — **exposition**, in the sense of 'exhibition' occurs as early as the beginning of the 19<sup>th</sup> c. but found no favour then. As such it is revived in our day. — **impayable** for 'comic beyond measure' is rare. — to **intrigue** for 'to puzzle' is on the increase.

e) The national humour<sup>1)</sup> has led to **arrière-pensée** being used for 'bustle' worn by ladies of an earlier generation.

Utrecht,

P. Fijn van Draat,

---

<sup>1)</sup> Other humorous words are: **shamateur**. A man fond of telling anecdotes in his dotage, is said to be in his **anecdoteage**. A certain poet was said to be famous for his appetite and no less for his **drinkitite**. — **Foolosopher** explains itself. — The wealthy brewers constitute the **beerocracy**, just as the rabble are named the **mobocracy** or the **streetocracy**. — A dictionary which disappoints a man's search, so that he is apt to curse it with a 'damn' is called a **maledictionary**; and 'amateur' suggested **shamateur**.

---

## GREENERY-GALLERY. A CONTINUATION OF AN ESSAY IN BLUE <sup>1)</sup>.



We must bear in mind that green easily shades off into yellow: the leaves of some trees, and young sprouts generally, show a yellowish green colour. Its place in the spectrum is between yellow and blue. In some expressions, described hereafter, the two colournames are used side by side or vicariously.

I. Greek *χλωρός* meant in the first place the yellowish green of young sprouts, and is connected with *χλόη*, germinating shoot, young grass or herb, just as *green* is etymologically the colour of growing herbs.

The two colours have developed a variety of meanings in many languages. In the case of *green* this development is in great part owing to the fact that it originally means the colour of young, strong, healthy plants, in the case of *yellow* to the fact that this colour often is a sign of disease or aging. The applications of *blue* could be roughly divided into two groups: good and bad meanings. This is not so well possible in the present case. *Green* has a meliorative tendency, *yellow* a pejorative one.

Chlorosis is called *green sickness* (obs. *green jaundice*, *greens*) in E., *groene ziekte* (older *groenziekte*) in D., *grönsjuka* in Swedish, because the complexion becomes greenish white. Gr. *χλωρός* denotes the impression made by fear or fright on the complexion and hence Homer speaks of *χλωρόν δέος* pale fear; similarly *χλωρόν δαῖμα*. In some languages *green* — like *yellow* — is the colour of jealousy; a good example is Shakespeare's often-quoted and often-imitated 'the *green-eyed* monster' (jealousy) in *Othello* III 3.

---

<sup>1)</sup> Engl. Stud. 71, 1—13.



We frequently find a combination of *green* with another colour. In D. we say "het (alles) wordt my *groen en geel* (*geel en groen*) voor de oogen", "mijne oogen zien alles *groen*", "my head swims", G. "es wird mir *grün und gelb* (*braun und blau*) vor den Augen". In G. there is also the expression "sich *grün und gelb* ärgern", "er wurde *grün und gelb*". Danish has: "ærgre sig *grøn og gul*". In Flemish they say "*groen en geleve* werden", "er *groen en geleve* uitzien" if one is very astonished or upset. The combination *green and blue* occurs in Friesian: "it waerd my *grien en blau* foar de eagen". Danish has the two expressions "*slaa en gul og grøn*" and "*slaa en gul og blaå*". An amusing combination is the famous *greenery-yallery* of the eighties. The term was applied to the aesthetes who affected this peculiar colour-tone. It was derived from W. S. Gilbert's *Patience*.

*Green* being the colour of sprouting herbs naturally comes to mean: 'youthful, strong, fresh'; also 'tender':  $\chi\lambda\omega\rho\acute{\alpha}\ \delta\acute{\alpha}\kappa\rho\upsilon\alpha$ . We find this meaning in the Greek  $\chi\lambda\omega\rho\acute{\alpha}\varsigma$  and the Latin *viridis*. Virgil has *viridis* as an epithet of *juventa* and Horace describes a *puella* as *virens*. Similarly in Dutch: "als zoe noch jonc es ende groene", "de groene jeugd", "het groenste van de jeugd", "in onze groene jaren", "groen van jaren, grijs van zeden". Danish has: "i min grønne Ungdom", German: "in grüner Jugend, in grünen Jahren" (in one's salad days), "in seinen grünen und lustigen Tagen". Turning to the Romance languages we find a similar application of F. *vert*, It. *verde*, Sp. and Port. *verde*. Take for instance the It. *verde*, which may mean: 'youthful, lively, fresh, hopeful'. Occasionally the sense will almost become synonymous with 'animated, brisk, smart' as in the following lines from Vondel:

Wel hoe is Otjes hart so *groen*?

Dat hy dus yvert in 't sermoen.

In English the sense 'of tender age, youthful' is now obsolete, though *in the green* is still used for 'in the period of youthful growth or vigour'. Canticle 1, 16 has: "thou art fair, also our bed is *green*," and Dryden wrote: "While yet his Youth is flexible and *green*."

*Green* being the colour of unripe fruit, came to mean 'unripe, immature, raw' and ultimately 'untrained, inexperienced': "*green* striplings unripe for war"; "*green* in mind though

blooming in person"; "*green* (i. e. unschooled) labour ; "Actea (a horse) ran very *green*". A *greener* is an inexperienced workman, esp. a foreigner who has recently arrived in search of work. In Middle Dutch we find: "dat si als *groene* onbesochte menschen — hem niet eerden". G. "er ist noch *grün* um den Schnabel"; he is a raw *greenhorn*. Hooft describes a company of raw soldiers as: "*groen*, ongeoeffent en tuchteloos volk", and Cats says of a young woman:

Sy struyckelt al te licht, en tast geduerigh mis,  
Om datse dom, en *groen*, of niet geoeffent is.

Danish has: "han er endnu saa *grøn*".

Hence: "een *groene* vrijer", a man inexperienced in love-making, and "in iets nog geheel *groen* zijn", "ergens nog geheel *groen* voor staan". In this sense the expression *zoo groen als gras* is often used. The characteristic Dutch expression *rijp en groen* is used figuratively in the sense of 'mixed, unselected, good and bad mixed': *zij leest rijp en groen*. With this we can compare Fr. *prendre sur le vert* 'to take what one can get'.

Because *green* is the colour of unripe fruit it also came to denote (via 'inexperienced') 'gullible', 'raw'. In English the development is as follows: "1. not fully developed, matured or elaborated: 'the Regency — was still green and raw'; 'but these are green resolves'; 2. of persons, immature, raw, untrained, inexperienced: 'being a stranger in the place and a green hand, I found it very difficult to get a berth'; 3. simple, gullible" (NED.). This is the line along which a similar development took place in various other languages. In Dutch the sense 'inexperienced' developed into that of 'bungling, awkward, shiftless' and finally into that of 'stupid, simple, silly'. At one time it was a common epithet of the crude Westphalians who flocked into our country, frequently as farm-hands and mowers, called in Friesian *griene hantsjemieren*. The shortcomings of youth in this respect and their want of *savoir vivre* are often stigmatized as *green*. Hence *groene jeugd* may also mean 'awkward, clumsy' youth, and a person who is raw, inexperienced will be described as "*zoo groen als gras*". A connecting link with English is the application of *groen* and of *greeny* (a freshman) to students who have recently entered the University. "The chap is precious *green* for one

of his inches" and "most readers — will think our hero very *green* for being puzzled at so simple a matter" show the adjective in the sense of simple, gullible. Humorously the synonymous *verdant* is occasionally used in this sense. Byron, *Don Juan*, XV, XCIII has: "Because my business is to *dress* Society, And stuff with *sage* that very *verdant* goose." *The Adventures of Mr. Verdant Green* by Cuthbert Bede (E. Bradley) was a favourite in the Early Victorian Period.

*Green head* or *greenhead* is obs. in the sense of 'a young, immature, or untrained intellect' and obsolescent or obsolete in that of 'a simpleton, an ignoramus' (Richardson, *Pamela* III 311: "Hadst thou been born a Fool, or a raw *Greenhead*, or a doting Greyhead"). A *greenhorn* is a novice in a trade, an ignoramus, a simpleton and the character of a *greenhorn* is *greenhornism*. *Greenland* is the country of greenhorns, and its inhabitants are *greenlanders*. Greenman, now obsolete, was used for 'a *green hand* and was especially said in whale-fishing of one who had not been to sea before'. The G. *Gruner* finds its equivalent in the E. *greeny*, a greenhorn.

A vulgar phrase is "to see anything *green* in one's eye" or "to see any *green* in one's eye" to detect any signs of gullibility; commonly in the form of a question: "Do you see any *green* (*green stuff*) in my eye?" Occasionally we find *verdure*: "Perceiv'st thou *verdure* in my eye?" with which compare the half humorous, half euphemistic *putrid* for *rotten*.

The verb *to green* has come to mean in slang 'to hoax, take in, humbug, swindle'.

The idea of simplicity or even gullibility is also found in the German "wer sich grün macht, den fressen die Ziegen". The Italians would seem not to appreciate *green* clothes: "chi di *verde* si veste d'ogni beltà si spoglia". An easy transition leads from simple to foolish; Flemish *groene klap* means foolish talk.

Already the Psalmist applied the epithet *green* to a vigorous old age. "In den grijsen ouderdom sullen sy nogh vruchten dragen: sy sullen vet ende *groen* zijn" Ps. 92, 15. Some English translations have: "in old age they shall be fat and green," but the authorized version reads (v. 14): "they shall be fat and flourishing." Virgil has "*viridis senectus*" and Cicero complains: "senectus aufert *viriditatem*". In these

cases *green* has the sense of 'full of vitality', as in the '*green tree*' of Luke XXI 33 (ἐν τῷ ὕγρῳ ξύλῳ; Vulgate: in viridi ligno). It is common to speak of *green old age*, of *green and vigorous senility* or *old age*. Spaniards call a strong, healthy old man "*un viejo verde*", and Italians use the phrase "*una vecchiezza verde*". The Dutch moralist Jan Luyken says:

De Vroome zal oneindig leeven,  
En eenwig *groen* en jeugdig zyn.

English also has such combinations as *green recollections*, "to keep one's memory *green*".

In Italian "*aver del verde*" means to have vitality, synonymous with "*esser vivo e verde*". *Green* as the emblem of hope is universal: "*green* youth is hopeful". That is no doubt in part the reason of the Dutch "*groene* bruiloft", the wedding-day and -banquet.

I mention here a curious expression which has never yet been satisfactorily explained. In D. we say: "*aan iemands groene zijde* (gaan) zitten". To this correspond G. "*sich an jemand's grüne Seite setzen*", Friesian "*oan'e griene side*", Danish "*sætte sig ved ens grøne Side*". In Dutch the *groene zijde* is commonly understood to mean the left side, which agrees with the German equivalent '*Herzens-Seite*' (Fr. *s'asseoir du côté du cœur de quelqu'un*), and with the fact that the expression is mostly used with reference to amorous or wedded couples. There are, however, traces of an application to either side, whilst Danish has "*Sove (lægge sig) paa det grønne øre*", with which compare Dutch "*op één oor liggen*", G. "*auf dem Ohre liegen*".

The ancients already applied *green* to fresh products. The Romans, for instance spoke of *caseus viridis*, 'fresh-made cheese'. This use is common in many languages. In English it is applied i. a. to wood, flesh, fish, hides and clay-bricks, and a wound is said to be *green* when it is fresh or raw. Engine-drivers speak of a *green* fire if coals have only lately been put on. Unsmoked or undried ham and bacon are described as *green*. In Scotland *green-milk* is 'milk of a cow just calved'. The combination of *green* and *hide* is so common that it is frequently written with a hyphen or as a single word. German has: *grünes Bier*, *grünes Fleisch*, *grüne Haare* (hair of fresh hides), *grüne Haute*, *grüne Heringe*. Just as the

English call an unsmoked or undried ham, a *green ham*, the Dutch speak of *groen spek* in some parts of the country (Overysel, Brabant), and of *greune hammen* in another part (Barneveld); and just as *green hide* tends to become *green-hide* or *greenhide*, the Dutch *groene haring* has become *groen-haring*. *Groen* is used in a similar way in the technical language of refiners, smelters and bricklayers (Belgium).

In French *vert* is applied to words denoting materials, such as leather, stone (fresh from the quarry), ivory, hides, and to meat (unsalted, unsmoked), herring, salmon, hides etc. Danish has 'grøn-saltet', salted when fresh. In Nurmberg a *grüner Fischer* was a fishmonger who sold *green* fish. The English *green masonry* finds its counterpart in the Flemish *groene metserije*.

*Green* stands for the green fields, the greenwood, in various expressions in many languages. "Se mettre au *vert*" is to take rest; "bei Mutter *Grün* wohnen", "to sleep with *Mrs. Green*", is to sleep in the open air, "*im Grünen* gelagert sein", to make one's bed under the stars. "To send one's horse to *Dr. Green*" is to turn a horse out to grass, "mettre son cheval au regime *vert*, au *vert*". 'Mettre au *vert*,' is used figuratively for 'to give a rest, relaxation'. Different from this is the Italian "essere al *verde*", meaning to be in a miserable condition.

In Friesian the adj. *grien* is transferred from the fields that bring profit to the profit itself: *grien jild*, *griene rinte*, and in the bulb country *een groene veiling* means an auction of a growing crop of bulbs. Here also belongs the Fr. expression *laisser sur le vert* for 'to leave unused'.

*Green* being the colour of the fields and woods in spring, came to be used in English for mild, temperate: "a *green* Christmas", "a *green* winter." The now obsolete *green way* stood for 'the pleasant path, the broadway'.

*Green* being the colour of vigour, freshness, hopefulness came to be used for expressing prosperity, luck. G. "auf einen *grünen Zweig* kommen", Danish "komme paa den *grønne Gren*" mean 'to prosper, thrive, get on'.

Destroying what is *green* is a sign of improvidence. "Nog *groen* koren op zijn veld hebben" implies uncertainty about

the turn of fortune, but "Zijn korentje *groen* eten", 'sein Korn *grün* essen', "manger son bléen *vert*", "couper ses blés *verts*" is what spendshrifts and prodigals do.

*Green* youth passes rapidly, which may account for the Italian expression "darse un *verde*", to amuse oneself for a short time; Port. "lograr (tomar) um *verde*" is to have a spree, to amuse oneself. But though of short duration there is an element of pleasure. This is much more prominent in the Dutch dialectal (Zeeland) *groene ket*, rollicking fun, and the Flemish *groen* = funny, droll, jocose (*Loquela*, 1892) or the German *grüner Witz*, pertness, sauciness.

*Een groene bui* is Dutch for a fit of youthful lewdness in aged people, and *een oude bok lust nog wel een groen blaadje* means 'old and cold do not always go together'. To have a *greening* for is to be fond of, mad on. In the 17th century D. *groen* was used in the sense of lascivious, lewd, wanton ("zoo *groen* en minneziek als in voorleden tijd"), and already in Middle Dutch we find the sense: 'inspiring lust, desirable', by the side of *groene* 'fond of' ("dit mesdâch houden is met u wel *groene*"). Vondel has *groen* in the sense of enamoured (*groen hart*). Friesian has *grien* 'in love, enamoured' (*grien mei inoar* in love with each other), and *in griene rite* means an amorous fit: "Jurjen krijt in *griene rite* Mar Beitske wol net fen him wite". *Grien*, amorousness, occurs in the proverb 'Aldgrien, mâlgrien'. Compare with this *un vert galant*, *Le Roi vert* (Henri IV). Middle Dutch and 17th century Dutch had *groen(e)* = reckless, hot-headed, reckless. Closely allied with these developments is the Spanish *verde* 'free, shameless, immodest' (*libros verdes* and the Fr. *langue verte* thieves' patter, *être trop vert en paroles*). A further development is furnished by English low slang: *greens* for coition, in various expressions (*to have, get, like one's greens*), and *green-stuff*, *green-grocery* in obscene senses. Another line of development starts from *niet groen zijn op iets*, not to care for a thing: "de waard (was) niet groen om 's nachts alleen te wezen", 'the host did not care to be alone at night'. Closely allied to this is the German *einem nicht grün sein* 'not to care for a person', D. *iemand groen op het lijf zijn* 'to hate a person'; *iemand groen op het lijf vallen* 'pick a quarrel with a person'; Friesian *it net grien ha op* 'to be

afraid of'. A further case of pejorative development is the G. *grüne Finsterniß* (*Dämmerung, Schatten*), and Danish *gå sig grøn* to give oneself airs.

In Italian *verde* has taken the sense of obstinate and in French *vert* is used for 'brusque, évaporé (*tête verte*), décisif', and for sharp, caustic (*verte réprimande*). In Dutch *groen* is sometimes the colour of deceit, treachery, perfidy, perhaps because it is the colour of the devil and popularly of snakes. In Fr. *de bien vertes* means 'des choses exagérées, fausses', with which compare D. *te groen* 'too bad', *groen genoeg* 'bad enough'.

In comparisons we mostly find *grass: as green as grass, so grün wie Gras, zoo groen als gras*, Fr. *sa grien as gèrs, vert comme pré*. English also has: *as green as duckweed* and *as green as a gooseberry*. Italian draws an object of comparison from the animal kingdom: *verde come ramarro* (the green lizard). Because greenness is mostly a sign of good health the Italians say: *esser verde com' un aglio* (garlic), 'to be in perfect health'.

Closely connected with the original sense is *green* used for cautious by railwaymen, who drive by *green* and *red* signals.

In a number of idiomatic expressions *green* and its equivalents are or were in use in several languages. In Dutch "een *groen* zaäl (zadel) krijgen" means to be thrown by one's horse. In French "une *verte*" ('green peril') is a glass of absinth (*heure de la verte*). "To give a woman a *green* cloth" is to roll her in sport in the grass so that her gown is soiled with green (NED.).

In Dutch "onder de *groene* zoden" is usual for 'beneath the sod'. *De groene Tafel* is *a.* an official board, *Grüner Tisch, green Table* (historically the board of Covenanting notables which ruled Scotland in 1638—1641), or *b.* a gaming-table. The *green cloth, het groene laken* covers a board, a gaming-table, a billiard-table, hence its figurative applications, for example "gambling on the *green* cloth". "Gentlemen of the *green* Baize Road" are whist-players, "gentlemen of the *Green* cloth Road" are billiard-players. *The Board of Green Cloth* is a department of the Royal Household. *Green-apron* is obsolete slang for a lay-preacher. A *green-bag* is obs. slang for

a lawyer, so called from his keeping his documents in a *green* (now a blue) bag. A *green-coat* is any one who wears a green coat, but especially a scholar of certain charity schools. In D. *een groenrok* is a sportsman, gamekeeper, G. *Grün-rock*. *Green goose* is 17<sup>th</sup> c. slang for harlot, and *fresh greens* 19<sup>th</sup> c. slang for a new harlot. *Greenhouse* was slang for an omnibus. *Green-sleeves* is normally a woman wearing green sleeves, but there is an old ballad (1580) in which *Lady Green-sleeves* is an inconstant lady-love. The name was given to the song and to the tune, which both became very popular. *Green* or *greengage* is actors' slang for the stage, *greeny* is the curtain, and *greengages* stands for wages.

In Flemish *een groene doctoer* is an unqualified practitioner. In the U. S. a *greenback* was originally a banknote with green devices on the back, but is now any banknote. *Green goods* is Am. for counterfeit greenbacks, spurious money. This unfavourable sense is also found in *greenman*, slang for 'a contractor speculating with money not his own'.

*Green geese* is obs. slang for harlots, and "to have (wear) a *green bonnet*" for to go bankrupt.

*Grundonnerstag* (*groene Donderdag* and *green Thursday*, Maundy Thursday, are out of use now) has been explained in different ways. One explanation is that *green* means here: 'erneuert, sündelos'; another that the day takes its name from the green cakes (cakes with green herbs) served on the Thursday of Holy Week (cp. Dutch *groene saus*).

II. *Yellow* is the colour of young sprouts before the light has turned them *green*. Hence the use of the word for inexperienced youth and immaturity. D. *geelbek* stands for a young bird; incidentally also for a person with a sickly, *yellow* complexion. D. "Hij is (niet) *geel* om den snavel", "zijn bek(je), snavel, is (niet) *geel*" means he is (not) raw or inexperienced. Similar idioms are the Friesian *gielbek*, *gielbird*; the G. *Gelb-Schnabel* a greenhorn, young shaver, puppy, and the derivatives *Gelb-schnabelei*, *gelb-schnabelig*; French "montrer à quelqu'un son bec *jaune*", to show one's ignorance. Fr. has developed the noun *béjaune*, a young bird and, figuratively, a greenhorn. "Nog *geel* zijn achter zijn ooren, nog *geel* zien onder zijn armen" are Dutch phrases indicating immaturity and inexperience. It is curious to note that the Portuguese" *passaro*



de bico *amarello*" (yellow-beaked bird) is used for a sly, cunning fellow.

A disease characterized by a *yellow* colour of the skin is termed *geelzucht* in Dutch, a word which is also used figuratively for the 'sacra fames auri'. Variants are *geluw*, *gelezucht*, *geel*. The English name for this disease (icterus) is *jaundice*, to which I return, but in the case of horses and cattle the name is *yellow*s. *Yellow evil* and *yellow plague* are now obsolete. The G. word is *Gelbsucht*, and there is a phrase "sich die *Gelbsucht* an den Hals ärgern", 'to get jaundiced with anger'. The French name is *jaunisse*, also humorously used for '*yellow peril*', which became *jaundice* in English with the frequent insertion of *d* after *n*. The rare cases of *yellow vision* are the source of *jaundiced* in the sense of 'disordered by envy, jealousy or spleen'; as Pope says: "all seems infected that th'infected spy, As all seems *yellow* to the *yellow* eye." *Jaundiced eyes*, to be *yellow-eyed* find their counterpart in D. *geel van nijd* (kwaadaardigheid), G. "vor Neid (Ärger) *gelb und grün* sein". *Yellow-hammer* used to be applied to a jealous husband, the same as the flash term *yellow gloak*. "To wear *yellow* hose or stockings" is obsolete for to be jealous. In *The Winter's Tale* Shakespeare warns: "If thou hast The ordering of the Mind too, mongst all Colours No *Yellow* in't" (II 3, 107). *Yellowness* and *yellow*s were at one time used for jealousy.

Because gold is *yellow* we have the D. *geeltje*, *geelvink* for a gold coin, E. *yellow-boy* for a sovereign and obsolete *yellow-hammer* for a gold coin, with which compare Fr. *métal*, *stock jaune*, and the popular *jaunet* (*geeltje*, *yellow-boy*). In Am. slang a *yellow* is a gold watch.

I may add that *yellow-hammer* is American slang for a resident of Ohio, that it was a nickname in England for a charity boy when these boys still wore yellow (orange) breeches, hose and shoes, and that D. *geeltje* is also said of an old sermon used for a second or third time ("een *geeltje* van de plank nemen").

Wide-spread is the application of *yellow* to the Mongolian race. We speak of the *yellow*s and blacks; the Chinese are called *the yellow agony* or *peril*, D. *het gele gevaar*, Fr. *le péril jaune* (humorously *la jaunisse*), It. *pericolo giallo* etc. *Yellow peril* is humorously said of a Gold Flake cigarette.

Thackeray's *Yellow Plush Papers* have made *yellow plush* for a footman's plush breeches familiar to his readers and beyond. *Yellow backs* are cheap novels. The *yellow press*, *la presse jaune*, *yellow journalism* take their origin from the U.S. newspapers urging war with Spain in 1898, and came to mean sensational newspapers, chauvinistic or jingo journalism. A *yellow* is a *yellow* writer or journal: "this deliberate attempt to stir up animosities is worthy of *the yellows* at their worst". *Yellowism* is the unscrupulous or sensational character of news. In the eighties and nineties various publications aimed at producing something new in literature and art. The best known was *The Yellow Book*, edited by Henry Harland and Aubrey Beardsley (1894). Hence it is common to speak of the *Yellow Book School*.

A further development in the pejorative direction is E. *yellow* for 'craven, cowardly', now common in the phrase *a yellow streak* or *streak of yellow* for cowardice, meanness, undependableness, and *yellow-livered* 'cowardly'. These expressions are originally American. By an easy transition *yellow* came to mean 'blackleg'; the Fr. *jaune* for blackleg, scab, is perhaps merely a translation and adaption of the English equivalent. A *yellow dog* is 'a person or thing of no account or of a low type' (NED.) and is applied attributively 'to organizations, etc., opposed to trade-unionism'. "He was a darned fool to marry her . . . He's *yaller*, that's what he is, *yaller*." Somerset Maugham, *The Trembling of a Leaf*, 164.

Other traces of an unfavourable meaning are Fr. "*faire des contes jaunes*" to tell incredible stories; It. "*avere i piedi gialli*" said of red wine that begins to turn (del vino rosso quando comincia a guastarsi), and "*chi porta il giallo vagheggia in fallo*", because *yellow* is the colour of lost hope, and "*diventar giallo*" is to become pale, wan, deadly pale. Port. "*vae-te para os mares amarelllos*" (go to the yellow seas) means 'the devil take you'. Fr. "*rire jaune*" is said of a forced laugh, and Portuguese *um riso amarelo* is 'false or affected laughter'. *Jaune* also means 'made a cuckold by one's wife'. Grimm gives *gelb* as the colour worn by harlots and *gelb* 'bos als Schimpfwort': *du gelber* (Hans Sachs). In the paragraph on *green* we have come across the combination *groen en geel*, *grun und gelb* etc., and have seen that the

order can be changed: "es wird mir *grün* und *gelb* (*gelb* und *grün*) vor 'den Augen". Here and in the case of *yellow* = jealous there is an unfavourable streak which may have led to the preceding applications.

A dreaded disease is the *yellow fever* (for which a slang name is *yellow Jack*), *gele koorts*, *gelbes Fieber*, *fièvre jaune*, etc. *Geeljonk* is a Flemish name for an infant disease (de Bo); *baby's yellow* is a nursery term for a child's excrement; *yellow punk* is American slang for buttered bread; a *yellow-belly* is a Mexican half-caste, a native of the fens, or a knife-grinder; a *yellow admiral* is a naval captain retired as rear-admiral without being attached to a red, white, or blue squadron; Italians say that a thing is "*raro come i cani gialli*", as yellow dogs. *Yellow silk* is rhyming slang for milk.

There is no attempt at completeness in this contribution to semantics, nor do I presume to think that its arrangement is at all definitive. It is a mere hint of what can be done in this direction.

Amsterdam.

A. E. H. Swaen.

---

## DIE WELTANSCHAUUNG JAMES BRANCH CABELLS

(im Anschluß an seinen Roman *Figures of Earth*).



### I.

Unsere Untersuchung will mit der Betrachtung der Weltanschauung James Branch Cabells (geb. 1879 in Virginia USA.) einen Beitrag zur Kenntnis der ästhetischen Weltansicht und ihrer Problematik in der amerikanischen Literatur geben. Von ästhetischer Weltansicht und auf ihr beruhendem Schrifttum kann allerdings, wenn überhaupt, in bezug auf Amerika nur in beschränktem Maße die Rede sein. »Das Buch ist in Amerika immer eine Form und eine Begleiterscheinung der Handlung gewesen« — seit Amerika eine schöne Literatur besitzt, wird sie in erster Linie durch die kolonisatorische und später die industriell-kaufmännische Tatfreudigkeit, das Nationalbewußtsein oder durch die puritanische Lebenshaltung des Amerikaners bestimmt<sup>1)</sup>. Diese maßgebenden Faktoren, die meist ineinander verschlungen als religiös beflügelte Alltagsaktivität auftreten, bedingen und bedingen jedoch eine mit wenigen Ausnahmen durchgehende Bevorzugung des Inhaltlichen vor dem Formalen eines literarischen Kunstwerks. Der Amerikaner mußte aus seinem Wesen heraus einer Kunstgesinnung feindlich gegenüberstehen, die das Formale im Kunstwerk überhaupt besonders hervorhob und für sich herausstellte, und vollends mußte er eine solche Haltung verständnislos ablehnen, wenn sie den Menschen so weit der Herrschaft der schönen Form unterstellte, daß sie ihn damit zur Flucht in eine ästhetische Ersatzwelt verlockte und dem tätigen Leben

---

<sup>1)</sup> Régis Michaud, *Amerikanische Literatur der Gegenwart*. 1931. S. 9.

entfremdete, wie wir es aus der Romantik und mehr noch aus der *L'art pour l'art* Europas kennen. Die amerikanische Literatur kennzeichnet von ihren Anfängen bis heute im Gegensatz zu solchen europäischen Bestrebungen eine oft zur Zweckhaftigkeit herabgedrückte Lebensnähe: literarisch bestimmend waren das Grenzerleben, dann der Nationalismus und Provinzialismus der nordamerikanischen Staaten, später wirtschaftliche und soziale, immer aber religiöse und moralische Fragen und Lehrsätze, kaum jedoch lebensferne Stoffe, wie sie von den ästhetischen Formalisten Europas so geschätzt wurden. Betrachten wir die amerikanische Literatur unter ästhetischen Gesichtspunkten, so fallen deshalb auch die üblichen Unterscheidungen zwischen den einzelnen literarischen Epochen des 19. Jahrhunderts so gut wie fort — der Unterschied zwischen "romantic, genteel, and realistic period" ist weniger formal als stofflich: mit wenigen, unten zu streifenden Ausnahmen forderte keine von ihnen das Kunstwerk um seiner selbst willen oder hatte überhaupt ein ausgeprägtes Verhältnis zur Form, und nur der verschiedene Zweck, dem die künstlerische Schöpfung dienen sollte, macht die Ungleichartigkeit aus. Es ist bezeichnend hierfür, daß auch der kulturelle Aufstand des 20. Jahrhunderts gegen die letzte Hälfte des 19., wiewohl er die Erscheinungen und Lebensformen der Vergangenheit bekämpfte, dennoch im allgemeinen deren künstlerischen Grundsatz, einen, wenn auch äußerst verschärften, Realismus in der Form von jener übernahm.

Das enge Verhältnis, in dem eine ausgesprochene ästhetische Weltanschauung zu der Spätzeit einer Kultur zu stehen pflegt, erklärt auch für Amerika dieses Fehlen eines Primats des Ästhetischen<sup>1)</sup>. Das geschichtlich junge Land vermochte zunächst einer über den Kampf des Alltags hinausgehenden Kunstfreudigkeit an sich, die irgendwie als müßiggängerisch empfunden werden mußte, keinen Boden zu bieten. Und wenn wir gelegentlich trotzdem auch in der Literaturgeschichte Amerikas ästhetische Typen finden, so verdanken diese ihre Erweckung — denn der Trieb zum Ästhetischen liegt ja im Menschen schlechthin, und es fragt sich nur, ob er sich zeigt

<sup>1)</sup> Vgl. zu unserer ganzen Fragestellung K. J. Obenauer, *Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur*. 1935. S. 7 ff.

oder nicht — der Anregung der älteren, vom Zweckhaften schon in all ihren Lebensbedingungen gelösten Kultur Europas, besonders der der romantischen Bewegung und der späteren *L'art pour l'art* in England und Frankreich. Von hier sind zum Teil jene Erscheinungen begreifbar, wie die Edgar Allan Poes, der die romantische alte Welt in seinen Motiven wie in deren künstlerischen Gestaltung beschwört und eine formschöne Todesseligkeit kennt, die ausgesprochen un-amerikanisch und europäisch anmutet (seine Landsleute empfanden das ähnlich und beantworteten diesen Zug und die angeblichen persönlichen Mängeln Poes mit dem Boykott des Dichters, während etwa ein Baudelaire ihn begeistert anerkannte). Weiter gehört, allerdings in gebührendem Abstand von Poe, Washington Irving in die Reihe der frühen, das Ästhetische betonenden und gleichzeitig darin von Europa beeinflussten Schriftsteller Amerikas, wenn man etwa seine ästhetisch-historistische Einfühlungsfreudigkeit in das europäische Mittelalter in Betracht zieht. Und ebenso ist der von Schopenhauer und Byron beeindruckte Herman Melville hier zu nennen, von dessen Werken besonders sein *Moby Dick* einen ausgesprochenen Sinn für ästhetische Züge aufweist. Ästhetisierende Einfühlungsgabe verraten schließlich zwar auch jene vielen Romane aus dem letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts im Stile des *Ben Hur*<sup>1)</sup>. Aber sie sind meist zu sehr oberflächliche Unterhaltungsware und ästhetisch zu unentschlossen, als daß man sie einer ernsthaften Beschreibung der Entwicklung des ästhetischen Typus in der amerikanischen Kultur (die m. W. bisher noch nicht unternommen wurde und hier natürlich nur angedeutet werden kann . . .) einfügen dürfte.

Freilich trug die Bindung nach außen, nach Europa, das bereits ausgesprochen ästhetisch empfindende Epochen kannte, als das amerikanische Schrifttum noch völlig im Pragmatisch-Realistischen verharrte, nicht allein zur Erweckung jener seltenen ästhetischen Typen bei. Sicher mitgewirkt hat auch — da der ästhetische Mensch wie der Romantiker dem reaktiven Typus zugehört — Amerika selber in negativem Sinn. Die im großen und ganzen ausgesprochen und einseitig bürgerliche, utilitaristische und mammonistische, demokratisch-massen-

---

<sup>1)</sup> Vgl. Régis Michaud (1931), S. 95 ff. »Der Sieg der Literatur«.

hafte, von puritanischen Grundsätzen überdies eingeengte geistige Struktur des jungen Landes rief den individualistisch-ästhetischen Menschen als Protest aus den eigenen Reihen immer häufiger hervor — verstehen kann man das, wenn man etwa an den englischen Viktorianismus denkt, der einen Swinburne oder Wilde in gewisser Weise als Gegengewicht selber bedingte.

Als neuere Vertreter des so aus europäischer Anregung und Widerstand im eigenen Lande hervorgewachsenen seltenen hauptsächlich ästhetischen Künstlertums in Amerika wollen wir besonders die Imagisten ansehen, jene von Ezra Pound, Amy Lowell, Hilda Dolittle und J. G. Fletcher gebildete und geleitete, auf europäischem Vorbild fußende Dichtergruppe des zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts, deren poetisches Programm stark ästhetische Züge aufweist<sup>1)</sup>, und neben und nach ihnen den Prosaisten James Branch Cabell, von dem hier zu sprechen ist. Von ihnen stellt Cabell sein ganzes dichterisches Schaffen in einer seit Poes Essay *The Poetic Principle* (1850) zum ersten Male wieder so radikal gewagten, alle anderen als die ästhetischen Werte ausschließenden Einseitigkeit unter das Wort: "I have at no time written any novel which pretended to touch the known life about me"<sup>2)</sup> und behauptet immer wieder, die einzige Pflicht des Künstlers sei es "to write perfectly of beautiful happenings". Cabell ist dabei, wie in dem Folgenden auszuführen sein wird, ein gutes Beispiel für die oben erwähnte gesetzmäßige Art und Weise, in der in Amerika ästhetisches Denken entstehen kann. Denn sicher ist auch bei ihm an der Einseitigkeit, die zumindest in seinen theoretischen ästhetizistischen Ansprüchen zum Ausdruck kommt und stark an die Gedanken der europäischen ästhetizistischen Bewegungen erinnert, europäisches Vorbild schuld — aber ebenso stark ist diese Einseitigkeit begründet in einem inneramerikanischen Umstand: dem Bewußtsein des

<sup>1)</sup> Vgl. F. Vortriede, *Der Imagismus, sein Wesen und seine Bedeutung*. Diss. Freiburg 1935.

<sup>2)</sup> Cabells Werke erscheinen im folgenden bei Zitaten abgekürzt: *Beyond Life* (1919) = *B. L.*, *Straws and Prayerbooks* (1924) = *Str. and Pr. b.*, *Figures of Earth* (1921) = *F. of E.* (obiges Zitat: *Str. and Pr. b.*, 115.) Alle anderen Werke sind mit vollem Titel zitiert. Benützte Ausgabe: *The Bodley Head* (John Lane, London).

amerikanischen Künstlers, sich gegen das kunstfremde Publikum Amerikas in seiner Eigenart nur mit dem radikalsten ästhetischen Programm durchsetzen zu können.

Wie kein anderer Stand hat ja gerade das Bürgertum auch in Europa seine Ästheteten in eine immer größere Einseitigkeit ihres Bekenntnisses gedrängt, weil für den bürgerlichen Ästheteten keine Verbindung seiner Weltansicht mit der praktischen Tatgesinnung seines Standes möglich war<sup>1)</sup>. Das gilt besonders für das 19. Jahrhundert. (Unsere Erwähnung Swinburnes und Wildes trug diesem Zusammenhang schon oben Rechnung.) Aber trotzdem ist hier gleich auf einen Unterschied zwischen einem amerikanischen ästhetischen Menschen wie Cabell, der im Anfang des 20. Jahrhunderts zu schreiben begann, und einem der alten Welt, wie etwa Baudelaire, Gautier oder Keats, im 19. Jahrhundert hinzuweisen, obwohl ihre Gemeinsamkeit sich in ihrem Protest aus dem Bürgertum heraus gegen das Bürgertum bekundet.

Mit seinem ausgesprochenen ästhetischen Bekenntnis mußte und muß sich Cabell immer in einer Front mit denen fühlen, die in der Form eines zu schonungslosem Materialismus und Psychologismus gesteigerten Realismus gegen den puritanisch-demokratischen *Babbitt* ankämpfen und die wir unter dem Namen der »Jungamerikanischen Bewegung« seit Jahrhundertbeginn kennen<sup>2)</sup>, den Willa Cather, Sherwood Anderson, Theodore Dreiser, Sinclair Lewis, Upton Sinclair und John dos Passos im oft reportagehaften Roman, Eugene O'Neill im psychologisierenden Drama, H. L. Mencken, van Doren und G. I. Nathan in der literarischen und kulturellen Kritik. Dieses kämpferische Verwandtschaftsgefühl bei aller äußerlichen Verschiedenheit zwischen Cabell und dem »Jungamerikanern« zeigte sich sowohl in der anerkennenden Art und Weise, in der Cabell in seinen Romanen, Aufsätzen und

<sup>1)</sup> Anders fand in Europa der aristokratische Ästhet des 13. oder 16. Jahrhunderts die fruchtbare Vereinigung zwischen praktischem Leben und ästhetischer Betrachterfreude. Zu diesem Unterschied zwischen bürgerlichem Ästhetismus, dem fast alle romantischen Ästheteten angehörten, und dem des höfischen oder des Renaissancemenschen vgl. K. J. Obenauer (1933) S. 17.

<sup>2)</sup> Vgl. F. Brie, *Die Jungamerikanische Bewegung* (Lit. Echo. 1922, S. 961—73). Der Name ist in Amerika ziemlich unbekannt.



Briefen für jene eintrat, obwohl sie künstlerisch ganz andere, im Grunde viel »amerikanischer« scheinende Ziele hatten als der »europäische«, ironische, schönheitsfreudige Cabell, wie auch darin, daß etwa ein so aktiver Kritiker wie H. L. Mencken, sich gerade des Ästheten Cabell angenommen hat und an ihm vorzüglich seinen Stil, die gewandte Form und das spielerisch-souveräne Sprachkönnen schätzt, während ihm sonst die Anerkennung der Form um ihrer selbst willen ziemlich fernliegt<sup>1)</sup>. Erklärlich ist ein solcher gegenseitiger Zusammenschluß eines formtrunkenen Ästheten mit einem Kreis lebensnaher, predigerhafter und fortschrittlicher Aktivisten wie gesagt aus der besonderen Lage eines jeden amerikanischen Schriftstellers oder Künstlers überhaupt, der sich auf neue, von Konvention und Moral nicht geheiligte Wege wagt. Cabell brauchte — das gilt besonders für die Zeit vor und während des Weltkriegs — die Kritiker des *Smart Set* (1914 ff.), der Zeitschrift H. L. Menckens<sup>2)</sup>, ebenso wie diese ihn als andersartigen, aber wertvollen Bundesgenossen in ihrem kulturellen Kampf um die Befreiung des amerikanischen Menschen von der Last und Enge veralteter Vorurteile anerkannten<sup>3)</sup>.

Ähnlich war nun zwar auch im Frankreich des 19. Jahrhunderts der Kampf gegen den Bourgeois ein Punkt, an dem

<sup>1)</sup> H. L. Mencken, *The Style of Cabell* (in *A Round-Table in Poictesme*, Cleveland, 1924, S. 115 ff.)

<sup>2)</sup> Schon Cabells *The Eagle's Shadow* (1904) erregte die Entrüstung puritanischer Kreise (vgl. "Appendix about Morals", S. 253 ff.), noch mehr *Jurgen* (1919), dessen zeitweiliges Verbot von der *Society for the Suppression of Vice* durchgesetzt wurde. Dieser im breiten Publikum herrschenden Ansicht vom "indecent Cabell", die Ausdruck der Gefährlichkeit Cabells für das alte puritanische Amerika ist, sind H. L. Mencken mit *James Branch Cabell* (1926) und Carl van Doren, *J. B. Cabell* (1932) energisch und überzeugend entgegengetreten. Zur Verbindung Cabells mit der Jungamerikanischen Bewegung vgl. seine Mitarbeit an den führenden amerikanischen Zeitschriften (genau beschrieben und bibliographisch erfaßt bei J. R. Brussell, *A Bibliography of the Writings of James Branch Cabell*, Philadelphia, 1932. S. 19 ff.).

<sup>3)</sup> In *Some of Us, an Essay in Epitaphs* (1930) sagt Cabell in diesem Sinne über Dreiser "I perceive some merit in Theodore Dreiser", erblickt dies aber nicht in künstlerischer Hinsicht, sondern in seiner antibürgerlichen Haltung: "I mean that more than once Mr. Dreiser has attracted the . . . disfavor of those patrolmen of our literary morals who also have intermeddled at odd times with the work of Sherwood Anderson" (S. 77).

sich *L'art pour l'art* und Menschheitsdichtung begegneten<sup>1)</sup>. Aber der grundsätzliche Unterschied zwischen dem unbürgerlichen Cabell im Amerika des 20. und den antibürgerlichen Ästheten im Europa des 19. Jahrhunderts liegt darin, daß diese Gemeinsamkeit in Frankreich der gänzlich anderen Art der französischen Kultur, ihrem größeren Alter und ihrer bunteren Vielfalt entsprechend, nur eine äußerliche, vorübergehende Berührung bedeutete, für Amerika jedoch viel mehr war. Jenes Bewußtsein der gemeinsamen, gegenüber der großen Masse zudem kleinen Front ist im Falle Cabells Sinnbild einer wesensmäßigen Verschwisterung der beiden antibürgerlichen, antipuritanischen und antidemokratischen Tendenzen. Gewollt oder ungewollt teilt sich damit Cabell aus dem Kreis jener Kritiker und Dichter des Jungen Amerika etwas von ihrer Aktivität, ihrem Amerikanertum im besten und jugendlichsten Sinne mit, dem seine Herkunft aus einer alten Familie Virginias ja schließlich auch entspricht. Dieses aktive Amerikanertum aber, das letztlich auch in seinen Schriften durchklingt, hindert den Ästheten Cabell trotz aller formalen Radikalität daran, völlig wertausschließend zu werden, wie es die Gefahr vieler europäischer Ästheten war. Trotz seiner immer wiederholten Versicherungen im Stile Wildes, der Künstler schaffe nur "to divert himself", trotz alles ästhetischen Individualismus also, ist Cabell im Grunde doch von der Bezogenheit seines Werkes auf seine Umwelt, von seiner Bedeutung für die amerikanische Kultur und von der Fruchtbarkeit einer ästhetischen Lebensauffassung, wie er sie versteht, für einen weiteren Kreis von Menschen überzeugt, der über ihn als Einzelperson hinausgreift. Die Einseitigkeit, mit der er den Wert seines Werkes im Nur-Formalen sehen will, kann demnach nur als polemisch bedingt verstanden werden, entspricht aber der tatsächlichen, absoluten Eigenart dieses Werkes nicht. Denn diese eigentliche Art greift über das Rein-Ästhetische in der weil sinnausschließenden, auch wertausschließenden Bedeutung dieses Wortes weit hinaus. Man hat diese Doppeldeutigkeit des Cabellschen Werkes gerne und oft übersehen. Aber gerade seine beiden Essaybände *Beyond Life* (1919) und *Straws and*

---

<sup>1)</sup> Vgl. H. Heiss, *Die rom. Lit. d. 19. u. 20. Jahrhunderts* (Handbuch d. Lit. Wiss. 1923), S. 94.

*Prayerbooks* (1924) wie auch die ganze Allegorik der Cabellschen Romane bestätigen dieses Urteil, daß Cabell nur zur Hälfte Ästhetizist, zur anderen aber Aktivist ist. Auch ein Forscher wie Edward Mims sieht das, wenn er Cabell zusammen mit Ellen Glasgow als aktive Kämpfer gegen die puritanische Tradition des amerikanischen Südens anspricht, eine Anschauung, die über das ästhetische Element des Cabellschen Wesens in unserem Sinne hinausweist<sup>1)</sup>.

Dies alles: die ästhetizistische Eigenart des Cabellschen Werkes, ihre Begründung in europäischem und amerikanischem Einfluß, gleichzeitig aber die bestimmte aktivistische Prägung, die die ästhetische Weltanschauung Cabells von seinem Amerikanertum her erfährt und die ihn von den europäischen Ästhetisten scheidet, sollen die folgenden Ausführungen zeigen.

Dazu geben wir zunächst den Inhalt des wohl bedeutendsten Cabellschen Romanes, der *Figures of Earth* (1921), und untersuchen ihn in seinen Wesensbestandteilen, um so zu einer im Einzelnen begründeten Deutung des Cabellschen Schaffens zu kommen. Weiter ziehen wir zu dieser dann besonders die beiden erwähnten Essaybände von 1919 und 1924 hinzu, sowie den zweitwichtigsten Roman Cabells *Jürgen* (1919), den die Übersetzung von Karl Lerbs in Deutschland zugänglich gemacht hat<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> E. Mims, *The advancing South* (1926), S. 202.

<sup>2)</sup> *Jürgen*, übertr. v. Karl Lerbs, Insel-Verlag 1928 (vergriffen). Diese einzige Übersetzung eines Cabellschen Werkes ins Deutsche hat in Deutschland verhältnismäßig wenig Interesse für Cabell erregt. Während sich in Frankreich namhafte Literaturhistoriker (Michaud) und in England besonders Hugh Walpole (*The Art of J. B. Cabell*, New York 1928) Cabells annahmen, kennt das deutsche Publikum ihn so gut wie nicht. Auseinandersetzungen mit Cabell in deutscher Sprache gibt es deshalb auch fast keine; über die bloße Namensnennung hinaus können als solche nur gelten: W. Fischer (in *Amerikan. Literatur*. Handb. d. Lit. Wiss. 1929. S. 118), F. Bruns, *Amerik. Dichtung der Gegenwart* (1930), S. 48—54, V. Pollak, *James Branch Cabell* (in "Die Literatur", 1932/33, S. 223 ff.). Die amerikanische Literatur über C. ist dagegen schon ziemlich ausgedehnt, allerdings mehr aktualistisch als wissenschaftlich (vgl. Lit. Angaben bei J. R. Brussell, 1932, und Maurice Le Breton, *Cabell Romancier* Revue Anglo-Américaine 1933/34, S. 112). Wir verzichten auf eine vollständige Aufzählung der Cabell behandelnden Schriften und geben benutzte Literatur im Laufe der Untersuchung.

## II.

Die *Figures of Earth* spielen im poetischen Fabelreich Cabells: Poictesme. Manuel, ein Viehhüter am Teiche von Haranton, bewacht dort seine Schweine und beschäftigt sich unablässig damit, aus Lehm Figuren zu formen, deren keine jedoch seinem Wunsche entspricht und die er darum kaum vollendet wieder beiseite stellt, um eine neue zu beginnen. Hat ihm doch seine Mutter geraten, "to make a figure in the world" — der Einfältige hat das im wörtlichsten Sinne begriffen und handelt nun danach. Aber schon in seinem Spiel läßt Cabell den nachdenklichen Beschauer dieser Szene ihre geheime Bedeutung ahnen: daß nur der selber etwas darstelle, den schöpferische Fähigkeit zu schöpferischer Tat führen kann<sup>1)</sup>. Freilich überklingt bald, nachdem das Leitmotiv so kurz und knapp angeschlagen ist, die Groteske des mit mittelalterlich-romantischen Farben gemalten Märchens den Sinn des Anfangs: ein Fremder gewahrt den stattlichen jungen Künstler, beginnt ein Gespräch und empfiehlt ihm, auf ritterliche Taten auszureiten statt hier in dörflicher Kleinheit dahinzuleben. Miramon Lluagor, ein Zauberer, der in der Epik Cabells den Merlin der Arthussage vertritt, habe die Tochter des Grafen von Arnaye entführt und ihre Befreiung mit dem wunderkräftigen Schwert Flamberge, das der Fremde Manuel überraschend aushändigt, sichere dem Retter Ehre und Gut. So macht sich Manuel auf und verläßt seine Herde: ähnlich wie in den Arthurepen des Mittelalters bis auf Spenser führt ihn sein Weg etappenweise zum Ziel, zuerst zu einem Begleiter, Niafer, und dann in den Kampf mit den verschiedenen phantastischen Ungetümen, die die auf dem Berge Vraidex gelegene Burg des Zauberers bewachen. Er besiegt sie alle, nicht zuletzt durch eine List seines Kameraden, der die Bestien mit einem todbringenden Zauberei, einer Schildkröte und seltsamen Holzfiguren schreckt, die in Wahrheit allerdings nur gewöhnliche Gegenstände des Alltags sind. Denn auch der Kampf mit den grimmigen Wächtern der Zaubenburg hat nicht

---

<sup>1)</sup> Wir enthalten uns schon bei dieser Inhaltsangabe sowohl der reinen Wiedergabe ohne Deutung wie auch der vollständigen Nacherzählung. Die letztere macht schon die jedem Cabellschen Roman eigene Motivfülle unmöglich — wir müssen uns begnügen, das stofflich Wesentlichste herauszustellen.

nur eine Schauseite. Äußerlich kommt in ihm die Kraft Manuels und die Klugheit Niafers zum Ausdruck — innerlich und wesentlich aber ist im Siege Manuels über Drachen und Schlangen der Glaube jener tollpatschigen Schreckgestalten an die angebliche Macht jener Zauberdinge wirksam: solche Täuschungen spielen immer wieder eine wesentliche Rolle bei Cabell und haben ihren geheimen Sinn.

Es ist selbstverständlich, daß nun, alter Überlieferung zufolge, die gefangene Prinzessin befreit wird — es gehört aber zu der rationalistisch-ironischen Wesensseite Cabells, die er mit Wilde und mit Mark Twain gemeinsam hat, daß diese nun nicht, wie herkömmlich, als verlassene Schönheit, sondern als zwar hübsches, aber doch etwas hausfrauliches mittelalterliches Wesen geschildert wird, das ihrem Entführer, dem Zauberer Miramon, schon stark auf die Nerven ging, weil er, der Herr der menschlichen Träume, mit Rücksicht auf sie nur noch "bright optimistic dreams and edifying dreams and glad dreams", nie aber mehr "a fine night-mare or a creditable terror" über die Schläfer im Lande schicken durfte. Sie ist zudem noch so standesstolz, daß sie ihren Befreier, den gemeinen Schweinehirten, als Gatten ablehnt und sie ihr Entführer (der als jener Fremde zu Beginn der Geschichte selber Manuel zur Befreiung aufgefordert hatte . . .) deshalb wohl oder übel bei sich behalten muß. So endet das zauberhafte erste Abenteuer Manuels auf der einen Seite mit der romantischen Ironie, daß Gisèle von Arnaye mit Miramon Lluagor eine wackere Zauberersehe weiterführt, auf der anderen Seite aber führt es weiter mit der Liebe Manuels zu Niafer, denn der Knabe hat sich als verkleidetes Mädchen entpuppt und scheint dem jungen Manuel nun hundertmal liebenswerter als jene befreite Prinzessin. Bis zum Tor von dem höflichen, wenn auch etwas enttäuschten Zauberer begleitet, reiten sie den Berg hinab in jene Welt, in der Manuel »eine Figur machen« will. Aber am Wege halt ein Fremder auf schwarzem Pferd: es ist »Grandfather Death«, der Manuel abzuholen wünscht, nun da er kaum seine erste ritterliche Tat vollendet hat. Nur wenn Niafer statt Manuels mit ihm geht, läßt er sich von seinem Vorhaben abbringen. Wieder wird dabei im phantastischen Gewand der Legende ein Sinn deutlich: Manuel läßt das zitternde Mädchen, obwohl er es mehr als jede andere

liebt, doch auf dem schwarzen Pferd des Todes ziehen, denn "My life is very necessary to me, and there is a 'geas (Verpflichtung) upon me to make a figure in the world before I leave it . . .". Sein Wille zur eigenen Tat ist stärker als seine Liebe, er ist darin — wie Cabell es auch ausdrücken will — ganz männlich-egoistisch im höheren Sinne. Und wenn ihm auch Horvendile (aus der Hamletsage?), einer jener alle hinterweltlich-dämonische Erkenntnis verkörpernden Kobolde in Poictesme, wie sie bei Cabell immer wieder mit teils närrischen, teils bedeutsamen Sprüchen auftreten, sagt, der Erfolg, den er ersehne, sei vergleichbar dem Streben eines seines Schwanzes beraubten Affen, der sich unberechtigterweise einbilde, ein Abbild der Allmacht zu sein, und nur deshalb seinen Taten eine besondere Bedeutung zumesse, ist er sich seiner Sache doch sicher.

So reitet er weiter, neuen Taten entgegen. Es erinnert an das Märchen von der Schwanenjungfrau, wenn er, in Haranton wieder angekommen, einem im Dorfteich badenden Mädchen eine Feder aus dem abgelegten Flügelkleid stiehlt. Aber es ist wiederum bezeichnend für die neuschöpferische Art Cabells, daß auch in dieser Episode die Eigenart des alten Motivs absichtlich verändert wird. Jene Feder, die die Schwanenjungfrau natürlich sogleich vermißt und die sie als Königstochter, die sie ist, nun in aller Welt suchen läßt, wird von der Schwester Manuela verbrannt. Alle Taten aber, die Manuel nun in der Folgezeit ausführt, gelingen ihm mit einer gewöhnlichen Gänsefeder, die er für jene unterschiebt. Nicht mehr im Objekt liegt — genau wie bei jener List Niafers — der Zauber wie im Volksmärchen, sondern im Subjekt: sei es Manuel, der listig immer neue Gänsefedern für wunderkräftige Schwanenfedern ausgibt, sei es in denen, die ihm dabei Glauben schenken.

Zunächst geschieht das, als er auf seiner Weiterfahrt in das Reich des Königs Helmas von den Peohten kommt. Diesem ist in alten Weissagungen prophezeit worden, er werde einstmals durch eine zauberkräftige Feder unerhörte Weisheit erlangen und dadurch nah und fern berühmt werden. Nun glaubt er in der Gänsefeder in der Hand Manuela die Feder der Weissagung zu erblicken und zwingt sie ihm mit Gewalt ab. Der Erfolg bleibt nicht aus: Helmas erringt mit der in

mächern, Pferden, mit blitzartig erfaßten Stimmungsbildungen, mit einem zwischen aller ironischen Lässigkeit doch plötzlich einbrechenden Ernst über die Taten, Sehnsüchte und Enttäuschungen seines Helden — so wird uns doch jetzt schon der gehaltliche Kern dieses ganzen Wesens wenigstens vermutungsweise klar. Dieser Kern ist, daß Manuel aus durchschnittlichen Menschen Persönlichkeiten voll Weisheit, Heiligkeit und Liebe schafft, daß jene Tonfiguren nur nachträgliche Bestätigung seines Schaffens sind, von dem er immer wieder unbefriedigt ist und von dem er sich deshalb immer wieder neuen Taten zukehrt, kurz, daß hier im Trubel der Formen eine menschliche Problematik sich verbirgt. Was ihm seinen Figuren zu mangeln scheint, ist Leben, und als er in einer Szene, in der aktuelle Anspielungen und die Mythologie aller Völker gemischt ist, vom Vogel Phönix, der hier Zhar-Ptitza heißt, erfährt, nur Königin Freydis von Audela könne seinem Werk dieses Leben geben, da verläßt er Alianora und lockt jene, die die Göttin des Unbewußten, Herrscherin des Dunkels und des Feuers ist, an abgelegener Stelle mit den Beschwörungen der Hekateverehrer. In den grünen Flammen des Feuers, das er entfacht hat, zeigt sich eine Schlange, die sich in ein Schwein, einen Spiegel und schließlich unter seinem Zugriff in eine Frau verwandelt. Sie bittet er um die Erfüllung seiner Wünsche. Cabell zeigt bei dieser ganzen Begebenheit wie oft die Neigung, seinen Leser zu mystifizieren — der tolle Zauberspuk, der mit Stimmen und Geschrei aus dem Feuer usw. vor sich geht, lenkt von dem Wesentlichen ab. Dies aber besteht in der Person der Freydis. Sie, die aus dem Reiche der Dämonen kommt, verkörpert — zudem noch als Frau — die Mächte des Irrationalen und Fruchtbaren; in dieser Eigenart ist sie allerdings auch allen Mächten des Vernünftigen wehrlos ausgesetzt: die letzte, wirkungsvollste Beschwörung Manuels ist deshalb das Aufsagen der Multiplikationstabelle und ein Zitat aus einem Schulbuch für Zoologie . . . Die Logik des Märchenhaften zwingt sie nun, in ihrer gegenwärtigen Gestalt als menschliches Weib auch menschlich zu fühlen: so entbrennt sie in Liebe zu Manuel, belebt eine seiner Figuren, die hinkend davonläuft, und bleibt schließlich, da die Nacht verstrichen und ihr so die Rückkehr ins Dämonenreich verwehrt ist, als seine Frau bei ihrem Beschwörer. Es ist nun eines

der Lieblingss motive Cabells, das von der Ehe als Enttäuschung, wenn die nun beginnende Ehe Manuels mit Freydis immer mehr von ihrem Glanz verliert, den die Liebe Manuels zu der Dämonenkönigin besessen hatte: wie jene holde Beute Miramon Lluagors entwickelt sich auch Freydis zur bedächtigen Ehefrau, und so wird es verständlich, daß Manuel selbst mit dieser feenhaften Eroberung nicht völlig zufrieden zu sein vermag.

Denn begehrenswerter erscheint ihm in der Erinnerung seine erste Liebe: Niafer, und da es ihm nicht beschieden ist, wie Jurgan (in *Furgen*) in seine Jugend zurückzureiten und zu erkennen, daß die erste Geliebte die einzige war, macht er sogleich Gebrauch von der Nachricht, er könne Niafer wieder ins Leben zurückrufen, wenn er sich nur gewissen Bedingungen unterwerfe. Freilich sind diese schwer und unheimlich: Manuel muß eine Zeitlang mit »Misery«, dem menschlichen Elend, das als Person auftritt wie in der spätmittelalterlichen Allegorie, als sein Diener zusammenleben, nachdem es ihn bis jetzt verschont hat. Aber er willigt ein. In einer Hütte hausen er und sein gespenstischer Herr zusammen, ähnlich wie der Rip van Winkle Washington Irvings lebt er in dem einen Monat seiner Dienerschaft statt dreißig Tage dreißig Jahre seines Lebens, ohne es zu bemerken. Zwischen seinem Herrn und ihm spinnt sich jene grotesk-gemütliche Vertraulichkeit der übersinnlichen mit der realen Welt an, die Cabell wie Wilde liebt, jeden Abend erzählt »Misery« von seinen Taten in der Menschenwelt, und als Manuels Zeit abgelaufen ist, erklärt sich das Elend bereit, Manuel von nun ab zum Dank für seine treuen Dienste zu verschonen und ihn damit glücklich für immer zu machen. Aber Manuel lehnt dieses Anerbieten ab — das Ziel seines Strebens ist ja nicht Glück gewesen, sondern die Wiedergewinnung Niafers, kein behagliches Sich-zur-Ruhe-Setzen, sondern ein neues Werk, das ihn vielleicht befriedigen wird. So zeigt ihm »Misery« die Kunst, einen Toten wieder erstehen zu lassen: Manuel muß aus Ton die Figur Niafers formen, und während der in der Zeit seines Exils Ergraute auf der Flöte zauberische Weisen spielt, belebt sich das Bild, bis schließlich seine Jugendgeliebte blühend und atmend vor ihm sitzt. Zwar ist diese Niafer, die Manuel sich aus eigener Kraft wieder erobert hat, weder schön



wie Alianora, noch dämonisch-bestrickend wie Freydis — das ist die Meinung aller Höflinge im Lande, in das, beide nun zurückkehren. Sie ist ein gewöhnliches Bauernmädchen, und außer Freydis, der aller schöpferischen Lust zu tiefst Verwandten, versteht niemand die neue Wahl Manuels, den sie einen Narren nennen. Er aber kennt jenen Spöttern und Schönen gegenüber den eigentlichen Grund seiner Liebe zu Niafer: "I find them very beautiful. But after looking at them with aesthetic pleasure, my gaze returns adoringly to the face I have created as I willed . . ." Ihr Werkcharakter entscheidet zugunsten Niafers. Der teuerste Einsatz: seine Jugend, hat Manuel das höchste Werk: Niafer erzwungen.

Zwar zeigt sich auch Niafer in der Folgezeit als erschreckend unbedeutend — eines jener amerikanischen *Common-Sense*-Weibchen in mittelalterlichem Gewand, wie sie bei Cabell so oft spuken, das ängstlich vor der öffentlichen Meinung, ehrgeizig im äußerlichsten Sinne ist und Manuel unbedingt dazu bewegen will, wieder Graf von Poictesme zu werden. Dies haben die (historischen) Normannen inzwischen besetzt — aber der Krieg, den Manuel gegen sie mit Hilfe der »Philistines« und ihrer Königin Stultitia, "the sixtieth of that name to rule . . ." als »Feldzug für den Weltfrieden« mit dem ganzen Cant der angelsächsischen Weltkriegsphrasen führt, geht für ihn ungünstig aus.

Er und seine Frau fliehen in das Zauberschloß der Freydis. Hier aber wird er innerlich auf die Probe gestellt. Jenes erste, einst von Freydis belebte Wesen seiner Schöpfung erscheint ihm als Vertreter seiner einstigen jugendlichen Schöpferkraft, ihm, der in der Ehe mit Niafer alt, träge und behäbig zu werden droht. Er kommt als Versucher, der allzugut weiß, wie unerträglich Manuel diese Ruhezeit an der Seite seiner Frau ist, der der Storch ein Kind gebracht hat, weil die Bundesgenossen aus Philistia jede andere Art, Kinder zu bekommen, für unmoralisch halten, und will Manuel verlocken, sein Werk, seine Familie zu verlassen, vorher aber Niafer und das Kind zu töten. Sehen wir wieder auf den Sinn: jener Sespheira, das Geschöpf Manuels, verkörpert eine frühe Entwicklungsphase seines Herrn. In ihr war Manuel nur Egoist, und so verblendet ist der alte Manuel, daß er in seiner Sehnsucht nach Freiheit nun völlig vergißt, daß das größere Werk

ihn auch tiefer verpflichtet, daß er glaubt, alle Liebe sei in ihrem Ende nur Ekel und Selbstverachtung, und daß er bereit ist, dem Rat des Versuchers zu folgen. Aber die von ihm einst verlassene Freydis, die doch allem Bürgerlichen und Herkömmlichen am fernsten steht, erinnert ihn, daß er hier sein Leben mit seinem Werk zerstören wolle. Zwar solle er weiterschaffen, aber nicht das Geschaffene vernichten. Geist, Jugend und Mut habe er einst seinen Figuren einflößen können. Aber menschliches Mitleid und stetige Liebe hätten ihm damals gefehlt. Und während Manuel erkennt, daß sich mit seinem eigenen Werden die Bedingungen seines Schöpfungstums zugleich wandeln und Sesptra wie ein böser Geist heulend verschwindet, entscheidet sich das Leben Manuels: es wird ein Leben in festen Satzungen und Maßen sein.

Manuel und Niafer trennen sich nun von Freydis und noch einmal wird die Eroberung von Poictesme versucht, freilich nun nicht mehr mit den Hilfstruppen von Philistia, sondern mit Unterstützung jener dämonischen Welt, als deren Vertreter uns bis jetzt Horvendile, Misery, Freydis erschienen. Horvendile, jener verschmitzte und hintergründige Warner vom Berge Vraidex wird nun der Schutzpatron Manuels, und er beschließt zusammen mit Miramon Lluagor, Manuel mit Hilfe spiritueller Mittel zu seinem Recht zu verhelfen. Als »Redeemer«, Erlöser, soll Manuel seinen Einzug in das von den Nordleuten verwüstete und bedrückte Land halten — war er bisher nur weltlich-mächtiger Herrscher, so wird er jetzt Manuel der Gott.

In Amerika sind Cabell die nun folgenden Szenen, die an Ähnliches bei Anatole France erinnern, ihn aber an Maßlosigkeit der Satire und an Mangel an Ehrfurcht bei weitem übertreffen, aus verständlichen religiösen Gründen sehr verübelt worden — zu ihrer Erklärung aus dem Weltbild Cabells verweisen wir auf unten folgende Erörterungen. Aber man wird doch nicht übersehen, daß selbst die schonungslose Parodie auf alle religiösen Vorstellungen, besonders die des Christentums, die in den Abenteuern des Gottes Manuel zum Ausdruck kommt, im Sinne der *Figures of Earth* nur die folgerichtige und allein noch mögliche Steigerung der Taten Manuels überhaupt darstellt. Manuel, so sagen ihm seine Freunde, sei durch alle seine Erlebnisse zum Gott bestimmt: wie es sich

für einen Gott gehöre, sei er von Platz zu Platz gewandert, habe den Menschen Weisheit und Heiligkeit gebracht, Tote wunderbar belebt, mit dem Übel in der Wüste eine Zeitlang zusammengewohnt und der Versuchung, Gott zu lästern, siegreich widerstanden. Diese Tatsachen zeichneten sein Dasein ebenso aus wie einst das eines Mithras, Huitzilopochtli, Tamouz und Herakles (Christus wird nicht erwähnt, aber mehr als auf alle anderen weisen die Abenteuer Manuels auf ihn hin). Und wie Manuel sich bis jetzt alles selber geschaffen hat, so schafft er jetzt als seine »letzte Figur« Manuel, den Gott. . . . Daß dieser ewig und absolut sein werde, das denken wohl die Leute in Poictesme — der Roman *The Silver Stallion* schildert das Wachsen des religiösen Mythos um "Manuel the Redeemer" in ergötzlicher Weise —, aber Manuel selber weiß, daß vor und nach ihm alle Götter dieser Welt Menschenwerk sind und als Menschenwerk dahinfahren und neuen Platz machen müssen. Schon die Bundesgenossen, die Horvendile ihm zuschickt, zeigen ihm dies: es sind Vischnu, Thor, Yama, Amon Rha, Schiva und andere Götter, die die Menschen einst erschaffen und verehrt, dann aber abgesetzt haben, und die nun nur allzu froh sind, ihren von ihnen abgefallenen Untertanen von einst Leid anzutun. In furchtbarem Morden vernichtet die gespenstische Kavalkade der alten Götter die ihnen überlassenen Nordleute, und dann reitet Manuel der Erlöser in sein wiedergewonnenes Land, König und Gott zugleich.

Freilich ist die Folge seines nun beginnenden Daseins, dem — wie wir schon oben sagten — nun die Strenge des maßvollen Lebens eignet, doch immer wieder das verhaßte Zurück in die Ruhe, die Untätigkeit, den Zustand, von dem Manuel einmal verzweifelt sagt "I shall never be discontented any more . . . I must feed and sleep as the beasts do . . ." Der greise Manuel wird, nachdem jenes verbrecherische Aufwallen gegen seine Familie auf Rat des Sesptra einmal vereitelt wurde, nun doch zum Bürger und behäbigen Familienvater an der Seite Niafers, der seine Umgebung nicht mehr als sein eigenes Werk betrachtet, sondern als etwas Ewiges und Unverrückbares, dem er nun allein zu dienen beginnt, statt neuen Taten nachzugehen. Und nur einmal noch vor seinem Tode wird er sich fruchtbar der dämonischen Bedingt-

heit seiner Existenz bewußt: in der Episode mit den wunderbaren Fenstern des Ageus.

Drei Fenster schauen vom Palast des alten Manuel hinaus ins Land Poictesme. Zwei von ihnen sind gewöhnliche Alltagsfenster, aber die zauberische Eigenart des dritten ist es, daß die Welt nur, solange es geschlossen ist, hell und strahlend vor den Augen des Beschauers daliegt, daß aber, sobald es geöffnet wird, diese ganze Außenwelt, ihre Menschen und Tiere und das ganze Land Poictesme verschwinden und vor dem Fenster nur noch ein »grenzenloses graues Zwielficht liegt, in dem nichts deutlich unterscheidbar ist, und die Luft nach Frühling riecht«. So verschwinden denn, als Manuel einmal das Fenster öffnet, Niafer und seine kleine Tochter Melicent spurlos im Dunkel — wie im Märchen das magische Fenster Zauberern die Erkenntnis des Fernen vermittelt, so hier seinem Herren das Bewußtsein von der Scheinhaftigkeit seiner Umwelt. So wird ihm klar, daß weder Niafer noch sein Reich noch irgend etwas um ihn wirklich im eigentlichen Sinne ist, sondern "they may be merely happy and prosaic imaginings, hiding the night which alone is real". Liegt doch hinter dem geöffneten Fenster des Ageus wieder jenes altehrwürdige und seltsam lockende, zur Tat antreibende und ewig fruchtbare Reich des Unbestimmten und Dämonischen, das in den *Figures of Earth* das Land der Leshy und in anderen Werken Cabells Antan heißt, und das jeden Helden Cabells zu immer neuer Tat antreibt und zur Verneinung der gewöhnlichen Umgebung des Alltags.

Es entsendet auch jetzt wieder einen Boten: Heinzelmann, der Manuel auffordert, der behaglichen Welt diesseits des Fensters zu entfliehen und nach Antan zu den schöpferischen »discontents« seiner Jugend zurückzukehren. Mehr noch: als Manuel dies ablehnt, nimmt der Dämon eine Locke vom Haupte Melicents mit sich und weiht sie damit schon in ihrer Jugend den Mächten des Dunkels und des Dämonischen. Dies aber will Manuel nicht dulden. Er kämpft sich in blutigem Streit, in dem er die Feenkönigin selber angreift, die Locke zurück, weil er sein Kind vor der Einsamkeit bewahren will, die — wie er wohl weiß — mit jenem dämonischen Reich verbunden ist: wie er selbst glaubt, indem er damit endgültig in das Leben des unschöpferischen Familienvaters zurückfällt.

Aber es ist die Ansicht Manuels, nicht die Cabells. Nicht seine Schöpfung verleugnet hat Manuel mit seiner Tat, wie er es einst auf Sesphras Rat wollte — er hat sie verteidigt.

Und daß im Grunde jenes Fenster des Ageus Manuel als Persönlichkeit doch befreite und nicht endgültig in bürgerliche Fesseln schlug, das zeigt sich in jenem letzten Kapitel "The Passing of Manuel", das zum Schönsten Cabellscher Prosa gehört, das wir besitzen. Unvermutet kommt hier der Tod, um Manuel abzuholen. Und da zeigt es sich plötzlich, daß Manuel zwar stolz ist auf sein Werk: er zählt dem Tode die ganzen Figuren auf, die er sich und der ganzen Welt gegeben habe, und weigert sich — wie einst gegenüber Horvendile oder Misery —, jene als unwichtig zu betrachten. Er steht heroisch zu seiner Tat — aber er hängt auch nicht an seinen alten Werken, nicht an Niafer noch an Melicent, die er ohne Abschied verläßt, sondern er will weiter. Vielleicht wird er, so hofft er, in dem vor ihm liegenden schweigenden Dunkel wieder der Manuel werden, der er einst war. Vor dem Tod geht er als Herr von Poictesme aus der Tür und sie reiten fort, dem Fluße Lethe zu. Als sie ihn durchqueren, verschwindet die Vergangenheit aus Manuels Sinn, sein Antlitz, das er im Wasser erblickt, ist wieder jung, und während er so in die Fluten starrt, fragt ihn ein Fremder nach dem Sinn seines Grübelns. Er aber erwidert mit denselben Worten, die vorzeiten ein junger Manuel am Teiche von Haranton sprach, er forme die Gestalt eines jungen Menschen "which I have modelled and remodelled, and cannot get exactly to my liking. So it is necessary that I keep labouring at it, until the figure is to my thinking and my desire . . ." Das Leben Manuels — oder ist es das Leben eines menschlichen Typus überhaupt? — beginnt von neuem. Die Idee der ewigen Wiederkehr scheint in Cabells Buch Ausdruck gefunden zu haben — oder ist es der Gedanke des ewigen Weiterbauens?

### III.

Die werthaltige Bedeutung des Ganzen, die in der gegebenen Nacherzählung der *Figures of Earth* verhältnismäßig deutlich zum Ausdruck kam, bietet sich dem Leser Cabells bei der Lektüre des Buches selber weniger rasch und klar. Zunächst fällt bei Cabell nicht die Einfachheit des Gehaltes

auf, sondern die Vielheit des Stoffes und der Formen, nicht die gerade Linie des Sinnes, den wir hier der Einfachheit halber schon deutlich machten, sondern das krause Gewirr der mythologischen, historischen, märchenhaften, grotesken, ernsthaften Motive und der ihnen gemäßen Stilmittel. Wenn es auch eigentlich nicht angeht, im Kunstwerk Stoff, Form und Gehalt scharf voneinander zu scheiden, weil sie in ihm unlösbar verschwistert sind, so trennen wir angesichts dieses Sachverhalts in unserer Betrachtung doch Form und Stoff des Cabellschen Kunstwerks von seinem später zu erörternden Sinn — eben weil der erste (und oft auch endgültige) Eindruck, den Cabell auf den Betrachter macht, nicht vom Gehalt, sondern von Inhalt und Gestalt seines Werkes bestimmt ist. Cabell selber rechtfertigt uns ein solches Vorgehen und Trennen, wenn er vorgibt, das Wesentliche seines dichterischen Schaffens nur in dessen schönem Gegenstand und seiner vollendeten Darstellung zu sehen.

Das Fabelreich Poictesme, in dem die *Figures of Earth* spielen, gibt den besten Aufschluß über die Problematik Cabells auf stofflichem wie formalem Gebiet. Zwar ist diese Traumwelt des Dichters — deren Name sich aus Poitiers und Angoulesme spielerisch zusammensetzt<sup>1)</sup> — nicht der einzige Schauplatz der Cabellschen Romane. Das Geschehen Cabells vollzieht sich auch noch in anderen Räumen: in einem, wenn auch magisch erhellten, Virginia des 18./19. Jahrhunderts (*The Cords of Vanity, The Rivet in Grandfather's Neck, The Eagle's Shadow*), in dem schon weiter entfernten französischen, englischen und burgundischen Spätmittelalter (*Chivalry, The Cream of the Fest, The Line of Love* u. a.) oder im England und Frankreich des galanten 17. Jahrhunderts (*Gallantry*). Aber es besteht kein Zweifel darüber, daß für Cabell von diesen Schauplätzen Poictesme am wesentlichsten ist, weil er alle Register seiner ästhetischen Phantastik und Stilkunst nur in einer Welt ziehen kann, die sich den Gesetzen des amerikanischen Alltags und seiner Menschen darum am vollendetsten entzogen hat, weil sie nicht nur historisch fern, sondern über-

---

<sup>1)</sup> Vgl. zu den folgenden Erörterungen in sachlicher Beziehung J. Ph. Cranwell and J. P. Cover, *Notes on Figures of Earth*, New York 1929.

haupt völlig unwirklich ist. Nur eine solche Welt kann vollendet schön sein, weil sie vollendet zwecklos ist — Cabell vollzieht mit der Erfindung von Poictesme die typische romantisch-ästhetische Flucht aus der eigenen Zeit in die Ersatzwelt der eigenen Phantasie.

Eine Bestätigung dieser zentralen Wichtigkeit Poictesmes im Werke Cabells bietet auch die Verbindung, in der sich die Helden fast aller seiner in anderen Räumen sich abspielenden Romane mittels einer phantastischen Genealogie mit Poictesme, besonders mit Manuel als dem Stammvater ihres Wesens, befinden. Er ist der Vater von Melicent, die in *Domnei* ihren Eltern mit dem edlen Räuber Perion of the Forest entflieht, von Dorothy la Désirée in *Furgen*, der Jugendliebe des Pfandleihers Jurgen, und von Emerick, seinem Nachfolger im Poictesme (*The Silver Stallion*). Er ist aber auch der Ahnherr jener irgendwie von Poictesmescher Romantik beeinflussten Amerikaner des 18./19. Jahrhunderts, der Rudolph und Gerald Musgrave, Felix Kennaston u. a. in den amerikanischen Romanen und ebenso der Lords von Puysange, die für Cabell im 17./18. Jahrhundert in England und Frankreich Beispiele edlen Schönheitsdienstes sind (*The High Place*). Und schließlich rollt sein Blut auch in den Adern der Dichter Shakespeare, Herrick, Wycherley, Pope und Sheridan (*The Certain Hour*). Eine Untersuchung des Wesens von Poictesme kann also das Verständnis für Cabell weitgehend erschließen.

Wie schon die Inhaltsangabe der *Figures of Earth* erkennen ließ, bildet einen Wesensbestandteil dieses Fabelreichs die geschichtliche Vergangenheit: das 14./16. Jahrhundert in England, Frankreich, Burgund und Schottland, neben ihnen auch in den Mittelmeerländern, besonders in Italien und dem heiligen Land, d. h. in zeitlich wie räumlich abliegenden Gebieten, deren Lebensstil: das ausgehende Rittertum mit seiner starken Betonung des Ästhetisch-Dekorativen Cabell besonders anzieht. Politische oder religiöse Fragen dieser Zeitabschnitte spielen diesem dekorativen Wert gegenüber so gut wie keine Rolle für Cabell — wohl tauchen gelegentlich konkrete geschichtliche Erscheinungen einer Epoche in der Welt von Poictesme auf, so Ferdinand III. el Santo (1199—1252) in den *Figures of Earth*, oder das Land Poictesme tritt

geographisch in Beziehung zu den geschichtlichen Staaten jener Zeit, indem es an sie angrenzt (Cabell hat hierzu eine mystifizierende Landkarte, angeblich nach einem alten Vorbild, entworfen)<sup>1)</sup> — aber diese geschichtlichen Beziehungen sind nur von äußerlicher Bedeutung: von Ferdinands Waldenser-Verfolgungen bleibt nur eine grotesk-unheimliche Liebe des Königs zu seiner Folterkammer<sup>2)</sup> . . . Zu dieser Auffassung einer geschichtlichen Epoche von ihrer Schauseite her bestimmt Cabell besonders der Umstand, daß er als Quelle seiner Phantasien neben einem genauen historischen Wissen — er bereiste in der Zeit vor dem Weltkriege zu Archivstudien Frankreich, England und Schottland — hauptsächlich auch die Dichtung des späten Mittelalters und der Renaissance benutzt und diese ihn mehr noch als seine historischen Studien zu seinen Lieblingsgebieten geführt haben mag. Eine genaue vergleichende Untersuchung, die wir uns hier versagen müssen, würde besonders für die *Figures of Earth* immer wieder eine starke Abhängigkeit Cabells von Edmund Spensers *Faerie Queene* und auch von Lagamons *Brut* deutlich machen<sup>3)</sup>, auf die auch van Doren hinweist. Cabell ähnelt auch in diesem Abhängigkeitsverhältnis von der literarisch-verarbeitenden mehr als von der historisch-berichtenden Überlieferung der europäischen Romantik des 18./19. Jahrhunderts, deren Verhältnis zur Vergangenheit zuerst auch ein Verhältnis zur vergangenen Kunst war.

Kommt so der eine Motivstrom, den noch näher zu belegen hier unnötig ist, aus der geschichtlichen Vergangenheit zu Cabell, so liefert das Volksmärchen weitere Anregungen zu seinem Traumreich. Die Prinzessinnenbefreiung, die Schwanenjungfrau, die wundertätigen Dinge, kraft deren der Held allein alle Hemmnisse überwindet, die allmähliche Verwandlung der beschworenen Freydis in Schlange, Spiegel und Weib, der Tod als Person, der Aufenthalt des Helden in der Einsamkeit, der seinem Leben eine vielfach längere Zeit wegnimmt, als er selber gewahr wird — das sind alles, ohne Anspruch auf

<sup>1)</sup> Carl van Doren (1932), S. 42/43.

<sup>2)</sup> *F. of E.*, 52.

<sup>3)</sup> So die Peohten aus Layamon, die Etappen der Abenteuer aus Spenser wie auch aus der früheren Arthusdichtung (zum Verhältnis Cabells zu Spenser s. u.), vgl. van Doren (1932), S. 19.



Vollständigkeit aus der großen Motivfülle der *Figures of Earth* herausgegriffene, Vorstellungen aus dem Märchen<sup>1)</sup>. Auch ihre Aufnahme in das historische Gefüge der Poictesmeschen Welt entspricht in gewisser Weise der Vermischung von Phantasie und Geschichte, die Cabell schon bei Spenser fand und die dem Romantiker in ihm wiederum zusagen muß: die Art, in der dabei manche Märchenmotive umgebildet werden und ein neues Kunstmärchen statt des alten Volksmärchens ergeben, gemahnt stark an die Verwendung des Märchens bei den Schlegel und Tieck in Deutschland<sup>2)</sup>. Wir haben auf diesen Umwandlungsprozeß oben schon mehrfach hingewiesen; die dabei zum Ausdruck kommende starke Tendenz Cabells, anstelle überpersönlicher persönliche Kräfte einzusetzen, wird noch zu besprechen sein.

In ihrer phantastischen Eigenart noch erhöht wird dann die Poictesmesche Welt durch das Hinzutreten des mythologischen Elements<sup>3)</sup>. Allein in den *Figures of Earth* verarbeitet Cabell ägyptische, aztekische, babylonische, germanische, griechische, hebraische, indische, irische, keltische, mohammedanische, norwegische, persische und russische mythologische Vorstellungen — auch hier wie in der Verbindung von Märchen und Historie unbedenklich in bezug auf das entstehende Sinnganze, nur aus der ästhetischen Freude an der bunten und grotesken Fülle des Gesamteindrucks, der dabei herauskommt. Eine Verwendung stofflicher Motive in mehr oder weniger rein dekorativem Sinn entspricht ja auch dem Umstand, daß — besonders für den von unmittelbarer europäischer Tradition losgelösten Amerikaner Cabell — die ganzen genannten Vorstellungskreise Bildungserlebnisse in dem Sinne dieses Wortes sein müssen, daß sie der Welt des Buches entstammen und sich hauptsächlich an die intellektuelle und ästhetische Hingabefähigkeit ihres Trägers, nicht aber an eine willensmäßige oder ethische Tatgesinnung in ihm richten<sup>4)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Vgl. zu den Quellen Cabells Cranwell und Cover (1929), S. 106 ff. und a. a. O.

<sup>2)</sup> Vgl. H. A. Korff, *Das Wesen der Romantik* (Zeitschr. f. Deutsche Kunde 1929, S. 545 ff.).

<sup>3)</sup> Vgl. zu den Quellen Cabells Cranwell und Cover (1929) S. 125/28.

<sup>4)</sup> Vgl. die Rolle des Bildungserlebnisses in der europäischen Romantik bei S. v. Lempicki, *Bücherwelt und wirkliche Welt* (Viertel-

Die Erlebnisse der Historie, des Märchens, der Mythologie aller Völker, die Cabell zum Aufbau seines Traumreiches verwendet, haben zunächst für ihn nur die Folge reiner anschauender Lust ohne weitere Folgerungen gehaltlicher Art — bezeichnend dafür ist es auch, daß die einzelnen Kapitel fast aller Romane Cabells zuerst gesondert in Zeitschriften erschienen und dann erst zu Romanen zusammengefaßt wurden<sup>1)</sup>. Der Gehalt des Cabellschen Werkes, von dem wir zunächst ja nicht zu sprechen haben, liegt auf jeden Fall nicht in jedem Motiv seiner Romane, vielleicht nicht einmal in den meisten Motiven seiner Schriften, sondern spricht sich nur bei der Betrachtung größerer Zusammenhänge aus. Die Fassade der Cabellschen Romane verrät ihn nicht, sondern zeigt nur die vielfarbige Buntheit aneinandergereihter Bildungserlebnisse.

Bezeichnend für diese Eigenart der Cabellschen Erlebniswelt ist aber auch die Art, in der Cabell mit den genannten Vorstellungen ironisch zu spielen vermag, ohne sie damit ihrer Wirksamkeit zu berauben, ja vielleicht sogar in der Absicht, sie in ihrer Eindruckskraft zu steigern. Cabell durchbricht die Einheitlichkeit seiner Vorstellungen dabei in zwei Richtungen: einmal, indem er die romantischen Motive seiner Darstellungen in der ganzen Abgegriffenheit — die sie für ihn als Bildungserlebnisse bei häufiger Wiederholung (wie auch die meisten seiner Stoffe für Wilde) ja haben müssen — zeigt und lächerlich macht, oder, indem er aktuelle Satire in das altertümlich-ehrwürdige Gewand seiner Erzählung steckt, wie es schon der Rationalismus tat oder in neuerer Zeit ein Anatole France bevorzugte.

In dem Roman *Jurgen* wird im Sinne der ersten Durchbrechung der Illusion etwa eine Geistererscheinung allen spukhaften Pathos entkleidet und in das Milieu allnächtlich-berufsfreudiger Übung herabgedrückt, wenn der Geist König Smoits ratlos ist, weil er an zwei verschiedenen Plätzen spuken muß, und deshalb Jurgen mit einer ähnlichen Geschäftsmäßigkeit, wie sie Wildes Gespenst von Canterville eigen ist, bittet, ihn zu vertreten (Kap. 17). In demselben Roman wird das

jahrs-Schr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. 1925, S. 338 ff.). Auch Le Breton spricht von einem "parfum livresque" bei Cabell (S. 114).

<sup>1)</sup> Vgl. J. R. Brussels (1932), S. 19 ff.

Sündenbewußtsein der in der Hölle gefolterten Seelen zur grotesken Arabeske religiöser Begriffe, weil sie pedantisch darauf bestehen, nie genug gequält zu werden, und so den dienenden Teufeln das Leben sauer machen (Kap. 39). Ähnlich gehen in einer anderen Szene in *Jurgen* die jungen Furien in die Schule, wo sie beigebracht bekommen, schwarzgekleidet, mit leichten Fackeln in den Händen und mit einem Kranz von Lieblingsschlangen auf dem Haupt Missetätern nachzustellen. Auch die vom Zauberer Miramon Lluagor entführte Prinzessin aus den *Figures of Earth*, die zum gemütlichen *Common-Sense*-Weibchen im Stile mancher Frauenfiguren Sinclair Lewis' entartet, gehört hierher, und ebenso die immer unbedeutender werdende Niafer, die die Unzufriedenheit Manuels mit der bürgerlichen Enge seiner Ehe nur seinem allzu reichlichen Bratengenuß zuzuschreiben weiß.

Die andere Form der Ironie, die der Satire im Gewand der Romanhandlung, zeigt sich in den *Figures of Earth* etwa im Auftreten des Stammes der Philister, den wir auch aus *Jurgen* kennen. Er wohnt in der Nähe von Poictesme, wird regiert von der Königin Stultitia und im Sinne seiner Götter *Veltyno* (novelty) und *Sesphira* (phrases) in Ansichten erzogen, wie sie der durchschnittliche Amerikaner der Gegenwart (nach Cabell) sein eigen nennt. "What is art to me and my way of living?", fragt so der Mistkäfer der Philistiaepisode in *Jurgen*, "... I have no concern with art and letters and the other lewd idols of foreign nations. I have in charge the moral welfare of my young ..."<sup>1)</sup> Und wie die Kunstbegriffe der Philister borniert und lächerlich erscheinen, so auch ihre Moral — so ist es die moralische Überzeugung der Philister, daß Kinder nur vom Storch gebracht werden u. a. m. Zusammen mit seiner sexuellen Symbolik hatte *Jurgen* wohl dieser Art der in mythologisch-historischer Umkleidung auftretenden Satire auf die amerikanische Kultur sein Verbot zu verdanken, denn Cabell griff in ihm nicht nur die Kunstfremdheit des Amerikaners, sondern einen weit empfindlicheren Punkt seiner Kultur an: den angelsächsischen Cant, wie er sich besonders im Weltkrieg geäußert hat. In der Hölle, die Jurgen, der Pfandleiher, besucht, ist "the religion patriotism and the

---

<sup>1)</sup> *Jurgen* 216.

government an enlightened democracy" und die von den Teufeln gegen die himmlischen Heerscharen geführten Propagandareden ähneln den Weltkriegsreden Wilsons auffallend, denen der im Sinne der Jungamerikaner kriegsfeindliche Cabell hier ebensowenig Verständnis wie in den *Figures of Earth* entgegenbrachte <sup>1)</sup>).

In die geschilderte Art, humoristisch seine Stoffkreise zu durchbrechen, gehört auch noch die ironische Art hinein, in der Cabell das sexuelle Problem immer wieder auftreten läßt, am deutlichsten vielleicht in der Cocaigneepisode des Romans *Furgen* (Kap. 21 ff.), jenem Ausflug des Titelhelden in das Land antiker Sinnenlust, in dem er mit Königin Anaitis Liebesabenteuer erlebt, deren Elemente und deren Symbolik von der Psychoanalyse Freuds stark beeinflusst scheinen. Man hat die Bedeutung dieses Elements für Cabell oft überschätzt, es ist wie die anderen Stoffkomponenten seiner Romane im Grunde viel mehr Motiv unter anderen Motiven für ihn, das überdies den Vorzug hatte, das puritanische Amerika zu shockieren oder zu lüsterne Interesse zu ermuntern, als etwa ein zentrales Problem. Dafür spricht es auch, daß die sexuelle Symbolik bei Cabell genau so zusammenhanglos auftritt wie die anderen schon erwähnten Motive auch, was den Gehalt der Romane angeht. In dieser Eigenschaft aber gehört es in die Gruppe der illusionszerstörenden Stoffelemente bei Cabell — es wirkt genau so verblüffend, wenn ein mittelalterlicher Held sich wie ein Amerikaner des 20. Jahrhunderts benimmt, der Freud gelesen hat, als wenn er in Phrasen spricht, die eigentlich in eine New Yorker Zeitung gehören (s. u.). Der Einfluß Rabelais' scheint mir demgegenüber stark überschätzt zu werden: während bei ihm das sexuelle Element naturhaft-renaissancemäßig ausbricht und seine ganze Umgebung beherrscht, wird es bei Cabell kühl und ironisch verwandt <sup>2)</sup>).

Das ganze ironische Spiel, das Cabell mit den Motiven seiner Romane treibt und das zu Unrecht von vielen für die stärkste Seite des Dichters Cabell gehalten wird, entspricht in gewisser Weise — worauf wir schon hinwiesen — dem Wesen der romantischen Ironie etwa in der Art der Spätform, in der

<sup>1)</sup> Vgl. F. Bruns (1930), S. 49/50. Cranwell u. Cover (1929), S. 37.

<sup>2)</sup> Vgl. dagegen W. Fischer (1929), S. 118.

diese bei einem Wilde auftritt. Es liegt dann begründet einmal in dem mittelbaren, nur ästhetischen und (im un-  
verpflichtenden Sinne) bildungsmäßigen Charakter des ironi-  
sierten Gegenstands und andererseits in einem rationalistischen  
Wesenszug, den der »Romantiker« Cabell ebenso besitzt wie  
viele aus der Romantik des 19. Jahrhunderts, und der ihm er-  
laubt, aus dem Gefühl von der Freiheit des Individuums will-  
kürlich mit seinem Werk umzugehen, indem er dessen Bestand-  
teile vermischt und mit ihnen spielt<sup>1)</sup>. Diese Wesensverwandt-  
schaft mit der europäischen Romantik fällt besonders auf,  
wenn man den bildungsmäßigen Charakter des Cabellschen  
Werkes nicht aus den Augen verliert.

Unterstützt wird diese Art von Humor aber auch stark  
durch das angelsächsische Amerikanertum des Verfassers, das  
in eine Betrachtung der rein ästhetizistischen Eigenart Cabells  
zwar nicht unmittelbar hineingehört, aber doch erwähnt werden  
muß. Der angelsächsische Humor besteht zum großen Teil  
aus dem komischen Spiel des Verstandes mit Allem und Jedem,  
zumal aber mit solchen Stoffen, deren Eigenart besonders aus-  
geprägt ist, und dem nüchternen Pragmatismus des angel-  
sächsischen Geistes widerspricht<sup>2)</sup>. So kennt die englische  
Literatur neben vielen anderen humoristischen Motivkreisen  
schon seit langem die Parodie des mittelalterlichen Ritter-  
wesens — man denke an Thackerays *Rebecca and Rowena*  
bis zu Wilde, den historischen Karikaturen des *Punch* und  
modernen Trickfilmen! —, die auch bei Cabell auftritt. Ver-  
größert wurde diese Tendenz noch in Amerika entsprechend  
der primitiveren Geistigkeit des jüngeren Landes — Mark Twains  
*Connecticut Yankee* . . . ist hierfür ein gutes Beispiel. Dieser  
Linie also gehört auch Cabell an. Auch er macht sich gerne  
lustig ohne tieferen Sinn, nur um der komischen, gegen satz-  
reichen Lage und der Clownerie willen, die dabei entsteht,  
und besonders schlagkräftig ist sein Humor solchen Stoffen  
gegenüber, die dem Amerikaner in ihm besonders europäisch,  
vergilbt und veraltet erscheinen. Er zeigt hier ähnliche Züge,  
wie sie in einer oft an das Geschmacklose grenzenden Weise  
Mark Twains Arthusparodie aufweist; zeitweilig übertönt so in

<sup>1)</sup> Vgl. M. Pulver, *Romant. Ironie u. romant. Komödie*, Diss.  
Freiburg i. Br. 1912, S. 3.

<sup>2)</sup> Vgl. J. B. Priestley, *English Humour* (1929).

seinem Humor sein derbes amerikanisches Wesen alle jene verfeinerten Wesenszüge, die europäisch an ihm anmuten: seine Liebe zur Vergangenheit, zur schönen Form, zum exotischen Motiv. Gerade diese Eigenart seines Humors gewinnt ihm jedoch manchen Leser, dem der ästhetizistische Schönheitskult Cabells weniger gemäß ist.

Wenn wir oben die dekorative Eigenart der Poictesmeschen Welt besonders hervorhoben, was ihre Stoffe angeht, so bestätigt uns eine kurze Betrachtung des Cabellschen Stils unser Urteil über die spielerisch ästhetische Eigenart des Cabellschen Werkes. H. L. Mencken hat einmal von Cabell gesagt: "Here is an author who has perfected manner that it makes content seem secondary and even negligible" <sup>1)</sup>. Cabell bestätigt dieses Urteil durch sein Bekenntnis zur Form um der Form willen, das wir bereits kennenlernten, durch die Art, in der er seine Motive auswählt, nicht zuletzt aber auch durch ihre Gestaltung.

Was zunächst dabei auffällt, ist der Illusionismus des Cabellschen Stils. Da ihn die Zeit des spätmittelalterlichen Rittertums oder des Rokoko ihrer Formvollendung wegen bestrickt, versucht er auch, ihre Sprache in seinen Werken nachzuahmen. Wie es in der europäischen Romantik die Macpherson und Chatterton als erste taten, so führt auch er angebliche Quellen und Gewährsmänner seiner Erzählungen an, so jenen Nicolaes Caen, den er mit altfranzösischen Worten auftreten läßt (*Chivalry*), oder die *Haulte Histoire de Furgen* als Quelle zu *Furgen* und die *Gestes de Manuel* als Vorlage der *Figures of Earth*. Die letzteren werden sogar im Stil Malorys zitiert: "Then answered the Sorcerer dredefully: . . . I shall shewe and informe you so that thou shalt haue thy Desyre whereby my thynke it is a great Gyfte for so lytyll a doynge . . ." <sup>2)</sup>. Und ähnlich wird z. B. in *Gallantry* ein Prolog im Stil der englischen Restaurationsbühne im "heroic couplet" gegeben:

The Prologue (spoken by Lady Allonby who enters in a flurry . . .)

The author bade me come — Lud, I protest! —

He bade me come — and I forget the rest.

But 'tis no matter, he's an arrant fool

That ever bade a woman speak by rule . . . etc.

(*Gallantry*, XXI/XXII.)

---

<sup>1)</sup> *The Smart Set*, 1921, May, S. 142/43.    <sup>2)</sup> *F. of E.*, 2.

An der 'Kunstdichtung der englischen Renaissance geschulte Sonette treten in *Chivalry* immer wieder auf und verraten wie bereits gegebene Proben eine vertiefte Beschäftigung Cabells mit der Literatur der Zeitabschnitte, die er bevorzugt, so z. B. das Lied Richards:

Catullus might have made of words that seek  
With rippling sound in soft recurrent ways,  
The perfect song, or in remoter days  
Theocritus have hymned you in glad Greek;  
But I am not as they, — and dare not speak  
Of you unworthily, and dare not praise  
Perfection with imperfect roundelays,  
And desecrate the prize I dare to seek . . . etc.  
(*Chivalry*, 210.)

Derselbe Illusionismus des Stils, der zur Nachahmung der Dichtungen des späten Mittelalters, der Renaissance und des Rokoko führt, begreift auch eine häufige Verwendung von Wendungen aus dem Märchen in sich, so den Anfang der *Figures of Earth*: "They of Poictesme narrate that in the old days when miracles where as common as fruit pies, young Manuel was a swineherd . . ." All das ist romantisch, verrät aber gleichzeitig nie so viel pathetische Begeisterung für die geliebene Form, wie sie etwa die frühen europäischen Romantiker aufbrachten. Immer zeigt Cabell auch hier wie im Stofflichen (siehe oben) ein gewisses ironisches Abstandnehmen, und immer lauert hinter der scheinbar gewichtigen Ernsthaftigkeit, mit der die Sprechweise der Vergangenheit nachgeahmt wird, ein Lächeln über das Pathos jener verklungenen Töne, wie es im Bereich der amerikanischen Literatur schon der von Cabell so verehrte Poe vorgebildet hat<sup>1)</sup>. Wie die Ästhetizisten der europäischen Literatur im 19. Jahrhundert bevorzugt Cabell weiter den artifiziell-dekorativen Stil, der von Gautier, Baudelaire und Wilde her besonders bekannt ist<sup>2)</sup>. In den *Figures of Earth* wird die Halle der Königin Freydis folgendermaßen beschrieben: "This place was paved with mother of pearl and copper, and porphyry columns supported the musicians' gallery. To the other end were two alabaster

<sup>1)</sup> Vgl. seine ironischen Zitate alter Gewährsmänner in *The Devil in the Belfry*.

<sup>2)</sup> Vgl. B. Fehr, *Studien zu Oscar Wildes Gedichten* (Palaestra, 100, 1918).

urns upon green pedestals that were covered with golden writing in the old Dirgham . . . . The ceiling was of mosaik work, showing four winged creatures that veiled their faces with crimson and orange tawny wings, and suspended from the ceiling by bronze chains hung ostrich eggs, bronze lamps and globes of crystal . . .<sup>1)</sup> Schon in der Bevorzugung von Edelsteinen und Edelmetallen, von Perlmutter, Kupfer, Gold, Alabaster und Kristall, von ausgesprochenen Farben usw. zeigt sich hier deutlich ein Einfluß des europäischen Ästhetizismus. Er greift sogar auf die Naturschilderungen Cabells über. In *The High Place* wird eine Landschaft beschrieben: "He saw the forests lying like dark flung-by scarves upon the paler green of cleared fields; he saw the rivers as narrow shinings. In one place very far beneath them, a thunderstorm was passing like — of all things, on this blissful day, — a drifting bride's-veil. Florian saw it twinkle with a yellow glow, then it was again a floating small white veil. And everywhere the lands beneath him bathed in graduations of vaporous indistinction. Poictesme seemed woven of blue smokes and of green mists."<sup>2)</sup> Hält man diese Schilderung mit ihrem außerordentlichen sprachlichen Reiz gegen den der amerikanischen Landschaftsschilderung sonst eigenen Impressionismus, so wird Cabell als artifizieller Ästhet von neuem klar, wenn auch das gegebene Beispiel Ähnliches bei Wilde noch nicht erreicht.

Wie der illusionistische und der dekorativ-artifizielle Stil Cabells seiner Vorliebe für ähnliche Stoffe der Poictesmeschen Welt entspricht, so steht — abgesehen von jenem ironischen Abstandnehmen, das wir oben streiften — seiner stofflichen auch eine formale Durchbrechung der Illusion zur Seite. Wie sich moderne Anschauungen und Anspielungen anachronistisch und kraß im Werk Cabells in spätmittelalterliches Geschehen mischen, so auch moderne amerikanische Prosa in die illusionistisch wiedergegebenen Töne der Renaissance oder des Märchens. Der beste Beleg hierfür ist der Roman »Jurgen«, denn Cabells Jurgen hat eine starke Verwandtschaft mit Lewis' Babbitt: seine Auseinandersetzungen mit allen Größen der menschlichen Geschichte und Mythologie kennzeichnet

---

<sup>1)</sup> *F. of E.*, 205.

<sup>2)</sup> *High Place*, 91.



darum im Sprachlichen ein grotesk wirkender Gegensatz zwischen Pathos und Slang, wie er uns auch von Mark Twain her bekannt ist<sup>1)</sup>).

Der schöne Gegenstand und seine vollendete Darstellung kennzeichnen also zunächst das Werk Cabells, weisen ihn selber aber damit als einen der wenigen ausgesprochen ästhetischen Menschen und Künstler der amerikanischen Literatur aus. Er ist in dieser Eigenart Nachfolger besonders der Oscar Wilde in England und der Baudelaire und Gautier in Frankreich (von dem letzteren übernimmt er den Gedanken »l'art robuste seul a l'éternité«<sup>2)</sup>), und zwar sowohl im Hinblick auf die Bevorzugung der fremdartigen Stoffe wie auf die Liebe zum illusionistischen, sensualistischen, artifiziell-dekorativen Stil. Außerdem schließt er sich auch an einen so frühen ästhetischen Typus wie Spenser an.

Aber wir bemerkten schon zu Anfang, daß europäischer Einfluß nur eine Grundlage des amerikanischen Ästhetizismus sein kann. Alles Zuviel an Formvollendung und köstlicher Erlesenheit der Stoffe, das bei dem Leser Cabells nur zu oft den Eindruck des sinn- und wertfreien ästhetischen Spiels hervorruft, muß bei ihm auch aus seiner Haltung des *épater le bourgeois* verstanden werden. Cabell ist von dem unüberbrückbaren Zwiespalt zwischen Künstler- und Bürgertum in Amerika überzeugt. Der Mistkäfer der Philistiaepisode in *Jurgen*, der das letztere vertritt, sagt einmal, er habe Edgar (Poe), Walt (Whitman) und Mark (Twain) einen nach dem andern in Schande, Wahnsinn und Tod gehetzt, weil Dichter und Unruhestifter in Philistia dasselbe seien<sup>3)</sup>. Cabell ist bereit, in diesen Kampf mit der Art von Kunstwerken einzutreten, die ihm der Natur des Kunstwerks am meisten zu entsprechen scheint, nämlich mit künstlerischen Schöpfungen, bei denen das Hauptgewicht dem bloßen Sinneseindruck zufällt.

<sup>1)</sup> Vgl. H. L. Mencken: "He takes the ancient and mouldy parts of speech — the liver and lights of harangues by Dr. Harding, of editorials in the New York Times, of college yells, . . . of smoke-room anecdote — and arranges them in mosaics that glitter with an almost fabulous light." (Introduction zu *The Line of Love*, S. XII).

<sup>2)</sup> *The Certain Hour*, 34.

<sup>3)</sup> *Jurgen*, 210/11.

Allerdings sind wir mit den bisherigen Feststellungen noch nicht bis zum Beweis unserer anfänglichen Behauptung vorgedrungen, der Ästhetismus Cabells sei trotz seiner eben belegten Einseitigkeit nicht wertausschließend. Daß ein ästhetisches Glaubensbekenntnis in einer gewissen kulturellen Situation von geschichtlicher Bedeutung und werteinschließend zu sein vermag, wenn unsere gegenwärtige geschichtliche Lage den Blick hiervon auch ablenkt, lehrt ein Rückschauen auf die ästhetischen Bewegungen Europas im 18./19. Jahrhundert, auf ihre Bedeutung für das Werden neuer, von rationalistischem Schematismus gelöster Lebensmaße, für die Entwicklung des geschichtlichen Sinnes, für einen romantischen Idealismus und eine wohltuende Auflockerung der bürgerlichen Lebensformen in den europäischen Ländern. Aber wir wissen, daß neben der Klassik und Romantik in Deutschland, einem Victor Hugo in Frankreich, einem Scott oder Keats in England eine weniger fruchtbare ästhetische Richtung stand, daß neben die ästhetischen Typen, die vom Schönen zwar eine Lösung von rein zweckhaften Alltagsgesetzen, aber zugleich eine neue Lebensgestaltung und einen frischen Lebenssinn erwarteten, Vertreter der ästhetischen Weltansicht traten, die neben der Zweckgebundenheit auch die Gebundenheit ästhetischer Gesichtspunkte an einen Sinn verwarfen und so wertausschließend im radikalsten Sinn einer völligen und nihilistischen Verneinung aller außerästhetischen Werte wurden. Allein seine künstlerische Stellungnahme gegen das kunstfeindliche amerikanische Publikum stellt Cabell noch nicht in jenen werteinschließenden ersten Kreis — sie vereinzelt ihn mehr, als daß sie ihn dem Leben fruchtbar nahebringt. So wird es wichtig sein, genau zu belegen, daß Cabell als ästhetischer Typ nicht nur Ähnlichkeit hat mit der Spätform der *L'art pour l'art*, sondern daß er vom Ästhetischen über die negative Reaktion hinaus einen neuen Lebens- und Kultursinn erwartet. Hier entscheidet sich die Frage, ob dieser neue amerikanische Ästhetismus Zukunft hat oder nicht (denn die europäische *L'art pour l'art* ist auch in ihren Besten kein Anfang, sondern ein Ende . . .), ob er Nihilismus bedeutet oder eine neue Form des sich immer weiter entwickelnden amerikanischen Menschentums.

## IV.

Der Weg zum Sinn des Cabellschen Werkes führt, nachdem Stoff und Form betrachtet worden sind, augenscheinlich über eine Untersuchung der *Figures of Earth* nicht nur als eines Mosaiks von Motiven und Stilen, wie Mencken es einmal genannt hat, sondern als einer Allegorie. Manuel muß jetzt nicht nur als dekorative Erscheinung gesehen werden, sondern als Verkörperung eines menschlichen Typus, als den wir ihn bereits vordeutend ansprachen. Wir stellen jedoch diese Betrachtung der *Figures of Earth* als eines symbolischen Werkes erst in die Mitte der folgenden Erörterungen und beginnen aus Gründen der Klarheit wieder an unserem Ausgangspunkt, der Selbstcharakteristik Cabells, er schreibe nur um der schönen Form willen und um sich zu unterhalten.

Diese Selbstcharakteristik schließt, wie wir gleichfalls hörten, die Weigerung des Dichters Cabell ein, den amerikanischen Alltag und seine Probleme, kurz: die "reality" um sich, zu schildern.

Bücher sollen nach seiner Meinung, die sich an Wildes Aufsatz *On the Decay of Lying* (1891) anschließt und teilweise ganze Gedankenreihen von Wilde entlehnt, im Gegensatz zu allem Realismus ein "life beyond life" (Milton) erwecken, das den Leser über die Trostlosigkeit und Langlewetheit seines täglichen Lebens hinwegbringt. "Since first-class art has never reproduced its own contemporary background", sagt John Charteris, der Sprecher Cabells, der dessen wesentlichste Ideen in *Beyond Life* immer wieder ausdrückt, "...and since the novel of things-as-they-are calls for no constructive imagination whatever in author or reader, the present supply of 'realism' is nothing but the publisher's answer to a cheap and fickle demand; and since the imaginative element in art is all but everything, the only artist who has a chance of longevity is he who shuns the 'vital', the 'gripping' and the contemporary..."<sup>1)</sup>. Diesem Gebot, dem einzigen für einen Schriftsteller denkbaren, kommen dabei nach Cabell nicht nur die ausgesprochenen Romantiker und "fiction-writers" nach, wie er einer sein will und wie er sie auch im Altertum in Sophokles und der unrealistischen Stilisiertheit des attischen

---

<sup>1)</sup> B. L. 13.

Dramas, im Mittelalter, in der Renaissance besonders bei Shakespeare und Marlowe, ja auch im 18. Jahrhundert zu erkennen glaubt<sup>1)</sup>, sondern auch die sogenannten Realisten wie Dickens, Balzac, Lewis und sogar Dreiser sind im Grunde für ihn »Romantiker«<sup>2)</sup>, weil es auch ihr Bestreben sei, einen Ausflug von jenen Orten weg zu machen, wo man allzu vertraute Dinge doch nur mit Langeweile betrachten könne<sup>3)</sup>. Jeder Bücherschreibende ein Antirealist, der phantastischste, ästhetisch interessanteste Antirealist, aber der wertvollste! — das ist zunächst die dichterische Lehre, nach der zu arbeiten Cabell allein vorgibt.

Der zu vermeidende Gegenpol alles dichterisch-künstlerischen Schaffens, "reality", ist dabei der Alltag, der den Dichter mit "ennui" erfüllt. Ihm gilt es, die schöne Form entgegenzuhalten. Bis hierher entspricht damit Cabell den Ästhetizisten des 19. Jahrhunderts auch im Theoretischen.

Aber gleichzeitig bemerken wir, daß er in seinen Schriften dieses ganze Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Kunst, "reality" und "romance", oftmals eine Stufe weiter zurückverschiebt<sup>4)</sup>. "Reality" ist dann nicht mehr der amerikanische Alltag, die "romances" sind nicht mehr nur malerische oder dichterische Kunstwerke, sondern die Elemente des amerikanischen Alltags selber: "common-sense", "democracy", "patriotism", "puritanism" werden als "romances" bezeichnet. Wir müssen deshalb nach einer neuen Realität fragen, der gegenüber diese "romances" erschaffen worden sind — die eigentliche und wesentliche Realität Cabells, der gegenüber Kunst notwendig ist, ist der amerikanische Alltag nicht in dem Maße, in dem etwa der englische des Viktorianismus für einen Wilde von Bedeutung war.

Hier helfen uns die *Figures of Earth* neben *Beyond Life* weiter. In den *Figures of Earth* läßt Cabell einmal seinen Helden Manuel, als er aus jenem Fenster des Ageus blickt, sagen, die Bilder seiner ganzen Umwelt seien vielleicht nur "imaginings hiding the night which alone is real"<sup>5)</sup>. In

<sup>1)</sup> B. L. Chapter 1.

<sup>2)</sup> B. L. Ch. 8; *Str. and Pr.* b. 40/41.

<sup>3)</sup> Vgl. hierzu die Würdigung Thackerays in Wildes *The Decay of Lying*. <sup>4)</sup> Z. B. B. L. 203.

<sup>5)</sup> F. of E. 259.

*Straws and Prayerbooks* spricht er selbst an entscheidender Stelle davon, daß glücklicherweise kaum einer der Menschen bemerke, "how the most of us approach towards death through gray and monotonous corridors . . ." <sup>1)</sup>). Und in *Beyond Life* meint er in demselben Sinne, kaum einer werde gewahr oder wolle gewahr werden, daß "all about us flows and gyrates unceasingly an endless and inconceivable jumble of rotatory blazing gas and frozen spheres and detonating comets" — ebenso wie der antike Grieche es immer vermieden hatte, Pan zu begegnen und dabei dem Schrecken des Unfaßbaren ausgesetzt zu sein <sup>2)</sup>).

Mit diesen Aussprüchen, denen man leicht noch andere hinzufügen könnte, umschreibt Cabell die "reality", um die es uns hier geht, mit ausreichender Deutlichkeit. Wirklichkeit ist für ihn im Tiefsten nicht das amerikanische tägliche Leben, sondern die Welt des Universalen, Unbestimmten, Unerkennbaren, Nächtlichen, Kosmischen und Furchteinflößenden schlechthin, in die der Mensch gesetzt ist, ohne Gewalt über sie zu haben <sup>3)</sup>). Der Schöpfer dieser Urwirklichkeit, wie wir sie im Gegensatz zu der Wirklichkeit des Alltags bei Cabell nennen wollen, ist in der Mythologie von Poictesme Koshchei, der Gott über allen Göttern, "who made things as they are" <sup>4)</sup>). Denn mit Dingen ausgestattet ist diese Urwirklichkeit Cabells sehr wohl, nur sind diese Dinge "as they are", maßstablos, ohne Größe noch Kleinheit, dem Menschen aber deshalb fremd und unzugänglich. "The author sometimes composes nonsense . . .", sagt Horvendile in *Jurgen* <sup>5)</sup>): Sinn ist im Universum Cabells nicht enthalten. Deshalb ist der Mensch zunächst in ihm ein Einsamer: jene Einsamkeit, vor der Manuel Melicent bewahren will, als das dämonische Urreich Antan sie bedroht, von der er vor seinem Abschied von Poictesme dem Tode sagt, sie sei ihm immer eigen gewesen, und von der er darüber hinaus behauptet, alle Menschen seien in ihr,

<sup>1)</sup> *Str. and Pr.* b. 28.

<sup>2)</sup> *B. L.* 106/07.

<sup>3)</sup> Vgl. Le Breton (1933), S. 230 «L'Univers . . . a quelque chose de sinistre et de désolé».

<sup>4)</sup> Zur Entstehung des Namens aus dem Russischen vgl. Cranwell u. Cover (1929), S. 45. Außerdem besonders *Jurgen*, Ch. 44 ff.

<sup>5)</sup> *Jurgen* 192.

nur wüßten sie nicht immer darum, ist sein eigenstes Element<sup>1)</sup>. Auch Jurgen, der Pfandleiher, erkennt diese menschliche Einsamkeit, wenn auch mehr ängstlich als selbstbewußt, als er auf seiner Fahrt durch Raum und Zeit und über jene hinaus in Himmel und Hölle bemerkt, daß alle Maßstäbe seines Lebens: Gott und Teufel, Gut und Böse nur Masken sind vor dem Antlitz Koshcheis, und flüchtet sich aus dem beängstigenden Wirrwar des Universums wieder in die spießbürgerliche Enge seines Pfandleiherdaseins. Eine Komödie um die Gerechtigkeit (Komödie im Sinne Dantes oder Balzacs . . .) nennt Cabell deshalb sein Buch im Untertitel, weil in ihm nach einer allgültigen Gerechtigkeit und einem absoluten Maß — freilich ohne Erfolg — gesucht wird.

Die Folge dieser Lage ist das Unbehagen und die Angst des Menschen, wie Cabell ihn versteht, vor seinem »wirklichen« Ausgesetztsein allem Unbekannten gegenüber. John Charteris sagt deshalb in *Beyond Life*: "I am helpless in an ambiguous place . . . and I am frightened"<sup>2)</sup>. Der Mensch braucht zum Lebenkönnen ein absolutes Ideal, an dem er seine eigene Wichtigkeit, die durch den tatsächlichen Sachverhalt so grundsätzlich in Frage gestellt ist, erweisen kann, indem er ihm genügt. Er kann das Wissen um die Dinge, wie sie sind, nicht ertragen, er muß sie haben "As they ought to be" — selbst wenn dieses Seinsollen dem tatsächlichen Sein nicht entspricht. Er ist mithin »scheinbedürftig« — Manuel erkennt das sehr bald und setzt deshalb als Devise auf seinen Schild: "Mundus vult decipi."

Der Gedanke der »Lebenslüge«, wie Ibsen ihn in der »Wildente« einmal nennt, taucht hier auf. Die Wahrheit über uns selbst wollen wir keinesfalls sehen: nicht so sehr aus Eitelkeit als aus einem tiefen Lebensbewußtsein (race-sense), nach dem wir bei solcher Weigerung wenig zu verlieren, aber viel zu gewinnen haben<sup>3)</sup>. Als Misery einmal in den *Figures of Earth* über die Anmaßung der Menschen spottet, gerade sie seien vor allen anderen Lebewesen wichtig, und die Vorsehung habe etwas Außerordentliches mit ihnen vor, und Manuel kraft der Kenntnis des Chaos, die alle dämonischen

<sup>1)</sup> *F. of E.* 283.

<sup>2)</sup> *B. L.* 301.

<sup>3)</sup> *B. L.* 35.

Wesen in Poictesme besitzen, die Irrtümlichkeit dieser menschlichen Anschauung erklärt, da entgegnet er deshalb, es möge wohl an und für sich wahr sein, daß der Mensch ebenso unbedeutend sei wie ein Tier — "but it is much more pleasant to live with my than your opinion and living is my occupation just now" <sup>1)</sup>. Dieses Lebensbedürfnis des Menschen nach, wenn auch nur scheinbar festen, Maßstäben wird jedoch von außen, der Art der Wirklichkeit entsprechend, nicht befriedigt: kein Gott organisiert das Chaos für ihn und gibt ihm Gesetze <sup>2)</sup>. So bleibt der Mensch bei Cabell letztlich auf seine eigene Kraft gestellt. Das Maß, an dem er sich im Ganzen zurechtfinden kann, ist keine Gegebenheit, er muß es sich selber schaffen. Das tut er jedoch mit der schöpferischen Kraft, die Cabell ebenso wie ihre Ergebnisse "romance" nennt. "Romance" ist die künstlerisch-ästhetische Fähigkeit des Menschen, Maße und Bestimmtheiten zu errichten, wo an sich keine sind <sup>3)</sup>, das heißt aber: keine Wahrheit zu entdecken, sondern Illusionen aufzustellen, die den Menschen zum Leben im Chaos befähigen und deshalb von Cabell "dynamic illusions" genannt werden.

Cabell hat dabei immer wieder versucht, diesen Grundsatz seines philosophischen Denkens an Beispielen praktischer oder symbolischer Art klar zu machen. Am deutlichsten erkennen wir das in den *Figures of Earth*. Manuel ist der von der Einsamkeit und der Scheinbedürftigkeit aller Menschen überzeugte große Schöpfer ästhetischer dynamischer Illusionen. Er gibt sich und der Welt — das ist der tiefste Sinn der *Figures of Earth*, dessen Ernst die Vielfalt des Dekorativen nicht zu übertönen vermag — aus eigener Kraft die verehrungswürdigen Bilder des Helden Manuel, der die Prinzessin mit »lügenhaften« Mitteln errettet, des Weisen (Helmas), des Heiligen (Ferdinand), der Liebenden (Alianora). Er bildet

<sup>1)</sup> *F. of E.* 147.

<sup>2)</sup> Zwar erscheint manchmal auch im Philosophieren Cabells neben Koshchei das Bild eines Schöpfers, der die Welt planvoll leitet, so in *Beyond Life* in dem Kapitel "We await" oder in *Jurgen*, wo Koshchei als Figur in einem großen Schachspiel auftritt (S. 280 ff.). Aber er bleibt Annahme. Konkrete Folgerungen bleiben den Menschen Cabells, ganz anders als dem gottgewissen amerikanischen Puritaner, in bezug auf diesen Gott, der die Welt möglicherweise lenkt, verboten, ja es scheint fraglich, ob nicht auch er wieder nur Mittel einer höheren Ordnung ist.

<sup>3)</sup> *B. L.* 312.

Geschöpfe (Niafer) und schafft schließlich Götter (Manuel the Redeemer) und sein Schaffen findet ein Ende nicht einmal nach seinem Tod, wenn er gleichsam zu seinem Ausgangspunkt, jenem Teich von Haranton, zurückkehrt und neue Figuren zu bilden beginnt. Er hilft damit sich selber — das ist der eigentliche Sinn seines Egoismus —, aber auch seiner Umwelt, wie das Abenteuer mit Melicent beweist, und seiner Nachkommenschaft. Wenn *The Silver Stallion* zeigt, wie das Bild des Helden und Gottes Manuel die ganze auf ihn folgende Generation begeistert, so wird diese Entwicklung nicht nur begleitet durch das ironische Lächeln Cabells, sondern auch durch seine verständnisvolle Sympathie mit solchen Heldenbildern, die allerdings eigentlich nur Illusionen sind. — Aber auch in den neben den *Figures of Earth* stehenden Schriften Cabells läßt sich der Grundsatz der Illusionsbedürftigkeit, -fähigkeit und -schöpferkraft des Menschen verfolgen. Als Jurgin in den Himmel vor den Thron Gottes kommt, sagt man ihm, daß Gott wie der Himmel und die Hölle nur Einbildungen von Jurgens Großmutter seien, die nach ihrem Tode einen Himmel haben sehen wollen, so daß Koshchei ihn denn ihr zuliebe erschaffen habe. Und wie der Gott Manuel oder dieser Gott von Jurgens Großmutter nur eine Illusion ist, so bezeichnet Cabell die Religionen überhaupt als lieblichste Formen der Kunst, das heißt eben der menschlichen Fähigkeit, Maße zu schaffen<sup>1)</sup>. Das Christentum ist ihm ein romantisches Erzeugnis<sup>2)</sup>, ein Versuch des Menschen selber, aus eigener Kraft Gesetze und allgültig scheinende Verpflichtungen aufzurichten, wo doch in Wahrheit nichts dergleichen besteht. Der Maßstab von Gut und Böse ist gleichfalls nur eine ästhetische Konvention romantischen Ursprungs<sup>3)</sup>. Gesetzlichkeiten von scheinbar unangreifbarer Beständigkeit, so die Richtigkeit eines mathematischen Gedankenganges, werden ebenso gesehen<sup>4)</sup>, aber auch Ideale wie Patriotismus oder Demokratie sind nach Cabell im Grunde nur menschliche, notwendige Täuschungen, zu denen ihn sein romantisch-künstlerischer Sinn befähigt<sup>5)</sup>. Die praktische Lebensanschauung des amerikanischen Menschen, "common-sense", ist nur einer seiner vielen Versuche, dem

---

<sup>1)</sup> B. L. 196.

<sup>2)</sup> B. L. 135.

<sup>3)</sup> B. L. 128.

<sup>4)</sup> *Str. and Pr. b.* 34/35.

<sup>5)</sup> B. L. 209/11.



bedrückenden Gefühl des Ausgeliefertseins an die Mächte des Unfaßbaren in die Bezirke klarer Bürgerlichkeit zu entkommen, wo politische Wahlen, der Fortschritt der Kinder in der Schule und andere Belanglosigkeiten dem Auge so nahe sind, daß es scheinen könnte, als seien sie wirklich und nichts mehr hinter ihnen<sup>1)</sup>. Die Art, in der ein Liebender das geliebte Mädchen idealisiert, wie es alle Helden Cabells tun, ist natürlich auch eine dynamische Illusion<sup>2)</sup> — das zeigt sich besonders in der Enttäuschung, die nach vielen Rittertaten erfolgt, wenn der Getreue die Geliebte wirklich sein eigen nennen darf, muß also von einem höheren Gesichtspunkt betrachtet werden, als wenn es sich bei diesem bei Cabell häufig wiederkehrenden Motiv nur um eine »geistreich ironische Allegorie auf das Eheproblem« handeln würde<sup>3)</sup>. Wichtige lebenermöglichende Illusion ist schließlich die bildende Kunst. Schon in dem künstlerischen Schaffen des frühen Griechentums erblickt Cabell das Bestreben des griechischen Menschen, den Rätseln des Daseins, eben jener Begegnung mit Pan, oder wie der Europäer es in Nachfolge Nietzsches ausdrücken würde: dem Dionysischen zu entkommen. Stärker noch gilt ihm dies für die moderne Zeit<sup>4)</sup>.

Die zentrale Stellung von Kunst und Ästhetik im Weltbild Cabells erhält damit einen tiefer greifenden, existenziellen Sinn. Wir verstehen nun, warum John Charteris so oft betont, Kunst sei nicht nur in Buchform denkbar, sondern müsse als ein welterschaffendes Prinzip aufgefaßt werden, das die Verbesserung der Welt fördere, indem es Kraft gebende Illusionen schaffe<sup>5)</sup>. »Kunst« besteht für Cabell nicht nur in den Grenzen von Dichtung, Malerei, Plastik, sondern Kunst ist überall, wo der Mensch schöpferisch tätig und wo Leben überhaupt vorhanden ist. "The sum of corporeal life represents an essay in romantic fiction . . . the shape-giving principle of all sentient beings is artistic"<sup>6)</sup>. So will Cabell das Leben »unter der Perspektive der Kunst« sehen, und von dieser zusammenfassenden ästhetischen Konzeption des Daseins her erhält sein ganzes Werk einen großartigeren Sinn, zumal diese Gedanken nie paradox in der Art eines Wilde, sondern immer mit großem Ernst vorgetragen werden.

---

1) B. L. 106.

2) B. L. 65.

3) So A. Busse in bezug auf *Jurgen* (Lit. Echo, 1922, S. 825).

4) B. L. 22 ff.

5) B. L. 16, 17.

6) B. L. 23.

Gleichzeitig aber wird auch die unleugbare dekorativ-ästhetizistische Eigenart seiner Stoff- und Formwahl von hier aus neu begründet, nachdem wir bereits europäischen Einfluß und die Reaktion auf amerikanische Kunstfremdheit zu ihrer Erklärung herbeigezogen hatten. Der literarische Künstler ist für Cabell mit seinem Schaffen nur ein Sonderfall der allgemeinemenschlichen ästhetisch-künstlerischen Bemühungen, dem Maßlosen Maß, "distinction and clarity, and beauty, and symmetry, and tenderness and truth and urbanity" zu geben<sup>1)</sup>. Er tut das am besten mit den Mitteln seiner Kunst im engeren Sinn d. h. ausschließlich mit den ästhetischen Wirkungen von Wort, Farbe und Form. Dieser Ausschließlichkeit wegen soll er sich aller Moral und Lehre in dem Werk, das er schafft, enthalten. Diese sind Produkte anders gerichteter Künstlerseelen. Erklärt man so den dekorativen Ästheten Cabell mit der Doktrin seines existenziellen Ästhetizismus, so wird man freilich sagen können, daß ihm dann eine letzte Konsequenz deshalb abgeht, weil gerade in seinem Werk die philosophische Symbolik und »Moral« das rein Sinnliche seiner Kunst ja immer wieder durchbricht. Ihm das vorzuwerfen, würde jedoch im Grunde nur von mangelndem Verständnis für die Eigenart eines Kunstwerks zeugen — denn das kann ja niemals nur logische Durchführung eines Programms sein.

Das Leben als Sinnganzes wird bei Cabell also vom Ästhetischen her neu begriffen. Dies kann allerdings nicht so verstanden werden, als ob es Cabell nur um die Scheinbarkeit anscheinend absoluter Maßstäbe des menschlichen Daseins ginge. Die Folge eines solchen Nachweises wäre wohl zunächst nur ein starker Pessimismus, den die Anhänger absoluter Wertmaßstäbe, Vertreter des Christentums oder einer allgemein verbindlichen Ethik, Cabell auch vorwerfen. Cabell will zum andern den als scheinbar erkannten Werten auch nicht nur wohl oder übel eine relative Bedeutung für das Leben des Menschen zuerkennen. Ein solches Vorgehen wäre immer noch unverbindlich, nur feststellend und resigniert.

Die ästhetische Weltanschauung Cabells kennt im Gegenteil klare Forderungen — sie ist ausgesprochen dynamisch. Das zeigt sich daran, daß Cabell zwei Typen menschlicher illusions-

---

<sup>1)</sup> *Str. and Pr. b.* 38 und *B. L.* 280.

verhafteter Existenz scharf von einander scheidet. Der eine dieser Typen wird verkörpert durch Manuel, für den anderen steht in gewisser Weise Jurgen und mehr noch der alte Gegenspieler Manuels in Poictesme: der Stamm der Philister. Den ersten Typus fordert Cabell, den zweiten lehnt er ab.

Der Unterschied beider läßt sich dabei etwa auf folgende Formel bringen. Beide leben von Illusionen, beide haben das Chaos gesehen (bei den Gegenspielern Manuels trifft das wenigstens auf Jurgen zu) und sind sich also der Scheinhaftigkeit ihrer Lebensmaße bewußt. Aber während Manuel sich dieses Bewußtsein immer wach erhält, immer unzufrieden bleiben will, da keine der Figuren, die er schafft, in einem restlos befriedigenden Verhältnis zur Mächtigkeit des Chaos steht, und deshalb aus dem tragischen Bewußtsein der eigenen Gefährdung und dem positiven Bewußtsein der eigenen Kraft immer neue Figuren formt, will Jurgen, der Pfandleiher, die Erlebnisse seiner Fahrt möglichst rasch in der bürgerlichen Geborgenheit seines Heims wieder vergessen, und leugnen die Philister die Stellung des Menschen in der Gefahr und die Notwendigkeit von "romance" überhaupt. Held und Bürger stehen sich so gegenüber: der erstere will immer weiter, ohne daß das Ziel dabei eine Rolle spielt, zumal es ja ein eigentliches festes Ziel im Werden gar nicht gibt<sup>1)</sup>, und sein Wahlspruch ist das "panta rhei" Heraklits<sup>2)</sup> — der letztere will bei dem einmal erreichten Maßstab seines Lebens stehen bleiben und glaubt, allzu rasch befriedigt, in den Gesetzen seiner Zeit schon das Absolute zu besitzen (Cabell sagt einmal vom Bürger, es sei sein Irrtum, zu denken, "that our mile-posts are as worthy of consideration as our goal and that the especial post we are now passing reveals an eternal verity")<sup>3)</sup>). Der erstere schafft Werte, der letztere besitzt sie. Der Bürger wünscht sein Glück, im aktuellen Sinn heißt das: seine "prosperity". Der Held Manuel sagt einmal, als Misery ihm zum Lohn für seine Dienste das Glück anbietet, dieses sei nicht sein Ziel, denn nur ein Wahnsinniger sei ganz glücklich, er wolle sein Werk<sup>4)</sup>. Die Philister sind in ihrem ganzen Denken und Fühlen an überkommene und blind verehrte Gesetze gebunden, statisch im unschöpferischen Sinn. Für den dynamischen Menschen, von

<sup>1)</sup> B. L. 43/44.

<sup>2)</sup> *Str. and Pr.* b 226.

<sup>3)</sup> B. L. 285.

<sup>4)</sup> *F. of E.* 150.

dem Cabell in *Beyond Life* bewundernd spricht, ist Ruhe und Glück »nur eine Tugend von Toten«<sup>1)</sup>, und Manuel empfindet die Ruhe seiner Ehezeit als seine unbefriedigendste, weil unschöpferischste Lebensetappe, von der ihn der Tod — für den schöpferischen Menschen kein Ende! — erlöst.

Sprachen wir oben von dem dekorativen Künstler Cabell als dem bewußten Anti-Bürger in literarischen Dingen, der den sentimental Realismus des durchschnittlichen amerikanischen literarischen Kunstwerks und das ihm entsprechende Verhältnis des breiten amerikanischen Publikums zu Kunstingen mit seinen ästhetischen Grundsätzen beantwortet, so können wir jetzt, da wir seinen Ästhetizismus vom Dekorativen ins Existenzielle hinein verfolgt haben, auf diese Wesensbestimmung zurückkommen. Mit seiner Forderung des wertgebenden Menschen besonders in den *Figures of Earth* und den Essaybänden sucht Cabell die amerikanische, großenteils bürgerliche Kultur in einer über stilistische Gesichtspunkte weit hinausgreifenden, grundsätzlichen Weise zu beunruhigen. Indem er das tragische Bewußtsein von der Scheinhaftigkeit aller Werte predigt, versucht er den Absolutheitsanspruch der bisherigen oft im Vordergrund stehenden amerikanischen Kulturmaßstäbe, der Demokratie, Humanität, Auserwähltheit im angelsächsisch-puritanischen Sinne usw., zu untergraben. (Bezeichnenderweise ist er Ausdruck eines Kulturkrisengefühls in einer Zeit, in der Ähnliches auf politischem und wirtschaftlichem Gebiet sich gleichfalls vorbereitet.) — Und andererseits bemüht er sich, in positiver Hinsicht der amerikanischen Kultur neue Wege mit seinem Bild des großen, vorwärtsweisenden Menschen zu zeigen, der über jenes tragische Bewußtsein verfügt und auf allen Gebieten, in Kunst, Philosophie, Religion, Politik und Ethik Neues hervorbringt.

Mit diesem Ziel ist Cabell dabei im besten Sinne amerikanisch, so sehr ihn das äußerliche Bild seines Werks Europa zuzuweisen scheint<sup>2)</sup>, und zugleich eines Sinnes mit der aktiven Vitalität der bereits erwähnten »Jungamerikaner« und neuerer Bewegungen.

<sup>1)</sup> B. L. 44.

<sup>2)</sup> Vgl. Le Breton (1933), S. 231, der die Vermischung eines pessimistischen Skeptizismus mit idealistischem Optimismus bei Cabell als besonders amerikanisch bezeichnet.

Man hat dabei für seine Philosophie der "dynamic illusions", die in ihrer Diesseitigkeit dem Gedanken der Lebenslüge bei den spätantiken Skeptikern, im Rationalismus und bei Ibsen, Nietzsche, Vaihinger usw. entspricht, eine Reihe von Vorläufern von Phyrron, Demokrit und Lukrez, Rabelais, Swift bis Voltairé und Anatole France heranziehen wollen<sup>1)</sup>. Solche Einflüsse mögen ihrer Unbeweisbarkeit wegen dahingestellt bleiben — immerhin mag in diesem Sinn die Einwirkung von Anatole France auf Cabell, die Le Breton einleuchtend belegt, oder die Alexander Popes, auf die wir selber hinweisen möchten, anerkannt werden<sup>2)</sup>.

Aber da auch hier Einflüsse nur die Bestätigung von schon Vorhandenem sein können, ist wichtiger als der Nachweis von Beziehungen zur europäischen Bildungswelt der Hinweis auf rein Amerikanisches bei Cabell. Dies zeigt sich z. B. in der zweifellosen Ähnlichkeit der Cabellschen Gedanken mit denen der amerikanischen Pragmatisten des 19. Jahrhunderts. Bei William James ist wie bei Cabell die Welt das, wozu wir sie machen, Wahrheiten sind solche erst, wenn wir an sie glauben, der Mensch bestimmt in gewissem Maße auch hier das Universum<sup>3)</sup>. Dieses Amerikanische, diese neuweltliche Tatkraft und Selbstsicherheit ist wie bei James auch bei Cabell der wesentlichste Bestandteil seines Werkes, damit aber auch seiner ästhetischen Weltanschauung. Ob dabei von einem Einfluß der Pragmatisten auf Cabell gesprochen werden kann, bleibt hier ununtersucht. Große Unterschiede zwischen beiden bleiben bei aller Ähnlichkeit bestehen. Die Selbstsicherheit des Menschen ist von Cabell radikaler durchgedacht als von James, bei dem sie von der (vielleicht konventionellen) Annahme eines allgültigen Gottes immer noch nicht gelöst ist. In der Geschichte der Auseinandersetzung diesseitiger amerikanischer Tatethik

<sup>1)</sup> Vgl. Le Breton (1933), S. 231/32.

<sup>2)</sup> Der Gedanke von der Scheinbedürftigkeit des menschlichen Lebens klingt an die Ansicht Popes im *Essay on Man* (Epistle II) an, der menschliche Irrtum sei dem Menschen zum Glück notwendig. Allerdings ist dieser Irrtum dem Menschen bei Pope noch von der Vorsehung gegeben, nicht selbst geschaffen. Cabell scheint trotzdem eine Ähnlichkeit seiner Gedanken mit denen Popes zu sehen, denn er entlehnt den Titel und das Motto seines *Str. and Pr. b. dem Essay on Man*.

<sup>3)</sup> Vgl. W. James, *The Will to Believe* (1903) und *Pragmatism* (1907).

mit überweltlichem angelsächsischem Puritanismus nimmt Cabell deshalb einen besonders wesentlichen Platz ein. Ironisch läßt er darum einmal Satan in einem Gespräch mit Sankt Michael über dieses gesteigerte Selbstbewußtsein des Menschen in bezug auf dessen Illusionen (dreams) sagen: "Such men are dangerous . . . your master is strong and I too am strong, but neither of us is strong enough to control men's dreams"<sup>1)</sup>. Und weiter scheidet die ästhetische Begründung seines Denkens Cabell von den Pragmatisten. Mit Recht hat Régis Michaud deshalb Cabell mit Nietzsche verglichen<sup>2)</sup>: die Säkularisation des philosophischen Denkens ist bei Nietzsche ebenso wie bei Cabell radikal und vom Ästhetischen her vollzogen. Eine Beeinflussung Cabells durch Nietzsche ist aber trotz dieser Gleichartigkeit nicht anzunehmen<sup>3)</sup>, wenn man nicht an eine Einwirkung der vergrößernden Nietzschedeutung H. L. Menckens auf Cabell glauben will<sup>4)</sup>. Was die Gegenüberstellung beider verdeutlichen kann, ist also kein Einfluß, sondern eher die Gleichartigkeit, mit der sich in einer ähnlichen geschichtlichen Lage der Neuzeit das säkularisierte und von transzendenten Bindungen gelöste menschliche Selbstbewußtsein im Ästhetischen an verschiedenem Ort aussprechen kann<sup>5)</sup>.

Betrachtet man die eigenartige Ausprägung der ästhetischen Weltanschauung Cabells, diese Mischung von Ästhetizismus und amerikanischer Aktivität, die in ihrer Gesamterscheinung, wie wiederholt deutlich wurde, nicht ohne Schwierigkeiten ist, zu Mißverständnissen Anlaß gibt und oftmals den Sinn und Wert des Ganzen im dekorativen Unsinn des Einzelnen zu ersticken droht — so kann man allerdings darüber im Zweifel sein, ob sie geeignet ist, über einen kleinen Kreis von esoterischen Cabellbegeisterten hinaus Wirkungen zu haben. Allzu oft ent-

<sup>1)</sup> *The High Place*, 301.

<sup>2)</sup> Régis Michaud, *American Novel To-Day* (1928), S. 236.

<sup>3)</sup> Eingehendere Bekanntschaft mit N. lehnt Cabell ab (Brief an den Verf. vom 23. Nov. 1935).

<sup>4)</sup> Menckens *Nietzsche* erschien 1907, und die in ihm dargelegten, wenn auch vereinfachten Ideen tauchen wieder auf in *Treatise on the Gods* (1930), das Cabell besonders schätzt (*Some of Us*, 1930, S. 144).

<sup>5)</sup> Wie Cabell auf dem Gebiet des Romans mit Nietzsche vergleichbar ist, so Eugene O'Neill auf dem des Dramas, wenn er auch in seiner Lebenslüge-Konzeption das Ästhetische weniger stark betont als Cabell. Vgl. O. Koischwitz, *O'Neill* (Neue Deutsche Forschungen, 1938).

behrt dazu das Cabellsche Werk bei allem Reiz der Form und des Stils der Plastik, bei aller Wiederholung der Hauptgedanken der Geschlossenheit, schließlich bei aller gedanklichen und formalen Begabung der schwungvollen und wirksamen Kürze. Trotzdem ist uns Cabell des Fragens wert. Nicht weil er beanspruchen dürfte, der Verwirklicher neuer amerikanischer Wertgrundlagen zu sein, wohl aber weil er deren seltsam verkappter Prophet ist<sup>1)</sup>.

Freiburg i. Br.

Ernst Theodor Sehrt.

---

<sup>1)</sup> Das Werk von J. B. Cabell: *The Eagle's Shadow* (1904), *The Line of Love* (1905), *Branchiana* (1907), *Gallantry* (1907), *The Cords of Vanity* (1909), *Chivalry* (1909), *Branch of Abingdon* (1911), *The Soul of Melicent (Domnei)* (1913), *The Rivet in Grandfather's Neck* (1915), *The Majors and Their Marriages* (1915), *The Certain Hour* (1916), *From the Hidden Way* (1916), *The Cream of the Jest* (1917), *Beyond Life* und *Jurgen* (1919), *The Judging of Jurgen* (1920), *Figures of Earth* (1921), *Taboo* (1921), *Joseph Hergesheimer* (1921), *The Jewel Merchants* (1921), *The Lineage of Lichfield* (1922), *The High Place* (1923), *Straws and Prayerbooks* (1924), *From the Hidden Way* (Gedichte) (1924), *The Silver Stallion* (1926), *The Music from behind the Moon* (1926), *Something about Eve* (1927), *The White Robe* (1928), *Sonnets from Antan* (1929), *The Way of Ecben* (1929), *Between Dawn and Sunrise* (1930), *Some of Us* (1930), *These restless Heads* (1932), *Ladies and Gentlemen* (1934), *Smiert* (1934), *Smith* (1935), *Smire* (1936).

---

## BESPRECHUNGEN.



### SPRACHE.

Siegfried Bergerhoff, *Studien zum englischen Wortschatz der Gegenwart*. (Kölner anglistische Arbeiten Bd. 28.) Bochum-Langendreer, H. Pöppinghaus, 1937. 112 S. M. 5,—.

Der Titel der Arbeit von Bergerhoff ist irreführend. Es handelt sich nicht um Studien, sondern um eine Wortsammlung. Der theoretische Teil umfaßt knapp 5½ Seiten. Auf Seite 5 dieses Teils fällt auf, daß der Verfasser einen von ihm zitierten Satz mißverstanden hat: 'I am sure you would like to ask us why ... none of us learns (nearly everybody would have written learn) to speak it (i. e. English) correctly.' Es kam dem Schreiber dieses Satzes natürlich nur darauf an, in der Klammer die grammatisch nicht korrekte Pluralform learn (ohne -s) zu betonen. Er will gar nicht das Lernen hervorheben, wie der Verfasser glaubt. Seine Argumentation wird dadurch hinfällig.

Der zweite, lexikographische Teil der Arbeit bringt eine alphabetische Sammlung von Wörtern und Wendungen, die der Verfasser im mündlichen Sprachgebrauch gehört und zusammengetragen hat. Im Vorwort fuhr er Klage darüber, daß ihn Wörterbücher bei der Lektüre englischer Werke oft im Stich gelassen haben. Er begann deshalb selbst Wörter und Ausdrücke zu sammeln, die in keinem Wörterbuch verzeichnet waren. Nun stimmt es zwar, daß einige idiomatische Wendungen und Slang-Wörter nicht in den einschlägigen lexikalischen Hilfsmitteln zu finden sind. Ein Blick auf das Literaturverzeichnis der Schrift (S. 112) zeigt dann aber leider, daß dem Verfasser eine ganze Zahl wichtiger Hilfsmittel unbekannt geblieben sind. Es fehlen da unter anderen W. E. Collinson, *Contemporary English* (1927), Brophy und Partridge, *Songs and Slang of the British Soldier* (1931), T. R. G. Lyell, *Slang, Phrase and Idiom* (1931), L. P. Smith, *English Idioms* (1923), E. Partridge, *Slang, To-Day and Yesterday* (1933), M. Weseen, *A Dictionary of American Slang* (1934). Eine Heranziehung von Collinsons vor-



zuglichem kleinen Buch hatte den Verfasser so vor Einträgen wie den folgenden bewahren können:

»Butterfingers! wird gesagt, wenn jemand heiße Gegenstände nicht anfassen kann« (!) Der Ausdruck ist natürlich ursprünglich Cricket Slang (vgl. Collinson p. 19). »Away: He is well away = Er ist verrückt.« Die Bedeutung ist viel zu eng gefaßt: s. Collinson und Lyell »Say: Say when! — Sagen Sie mir, wann ich aufhören soll! Wird von demjenigen gesagt, der Tee ausgießt.« Nein, nicht um Tee handelt es sich normalerweise, sondern um Whiskey! (Vgl. Collinson p. 96.)

Es kommt hinzu, daß der Verfasser, da er sich auf das verläßt, was er gehört hat, sich Mißverständnissen aussetzt, die durch ein Heranziehen lexikalischer Hilfsmittel leicht vermieden werden können. Hierher gehören folgende Ausdrücke:

»Hat: He gets hat up very quickly — Er gerät schnell außer sich vor Wut.« Es muß heißen: he gets het up ('het' ist dialektisches Partizip von heat, also eigentlich heated up). »Fly-beggar: You are a fly-beggar = Sie sind ein ganz verschlagener Kerl.« Es handelt sich nicht um ein Kompositum, denn fly ist attributives Adjektiv (in der Slang-Bedeutung 'verschlagen'). Das gleiche gilt für 'fly boy' und 'fly girl', die ebenfalls vom Verfasser als Komposita aufgefaßt und mit Bindestrich geschrieben werden. Viele der Ausdrücke sind in den Sammlungen von J. M. Dixon und Vizetelly (nicht Viretelly, wie es bei Bergerhoff heißt) und de Bekker schon sehr adäquat verzeichnet mit literarischen Belegen (die ein Verhören oder ungenaues Hören ausschließen). Man versteht nicht, warum solche Wendungen noch einmal zusammengetragen werden, besonders da der Verfasser keinerlei Erklärungen etymologischer oder semasiologischer Art hinzufügt. Mundartliche Wörter waren besser gesondert zusammengestellt worden, da sie für den 'englischen Wortschatz der Gegenwart' nicht charakteristisch und meist älter sind und nicht Allgemeingültigkeit beanspruchen können.

Einen praktischen Wert würde Bergerhoffs Sammlung gehabt haben, wenn sie verlässlicher<sup>1)</sup> gewesen wäre. Abgesehen von anderen Ungenauigkeiten fielen dem Rezensenten folgende Versehen und Unvollkommenheiten auf:

Beak wird im 'schoolboy slang' nicht nur vom Direktor gebraucht, sondern ganz allgemein vom Lehrer (E. Partridge, *A Dictionary of Slang and Unconventional English*<sup>2)</sup> 1937 verzeichnet

<sup>1)</sup> Zuverlässiger ist Reginald Wykehams Sammlung *1000 idiomatische englische Redensarten* (Langenscheidt 31936), die außerdem noch vor Bergerhoffs den Vorzug hat, kurz die Herkunft vieler Redensarten zu erklären und zuverlässige Verdeutschungen englischer Beispiele zu geben.

<sup>2)</sup> Im folgenden als PD zitiert.

für das Substantiv sogar 'assistant master'). Bilge (= Unsinn) wird als 'aus der Schifffahrt kommend' verzeichnet. Das bleibt unverständlich, wenn nicht eine nähere Erklärung hinzugefügt wird. 'To get the bird' heißt in erster Linie 'entlassen, hinausgeworfen werden.' »Bo: Sure Bo! = O. K.« Bo ist hier wohl Vokativ (< amerikanisch 'hobo'). Von boko (= Nase) wird gesagt 'gelegentlich gebraucht, nicht in guter Gesellschaft.' Es wird aber von Michael Mont gebraucht in Galsworthys Forsyte Saga. Britched (= reich, wohlhabend) hätte als falsche Aussprache von 'breeched' (vgl. PD) markiert werden sollen. Hard cheddar (= bad luck) ist eine Weiterentwicklung von hard cheese. Cissy hat nicht nur die Bedeutung 'an effeminate man', sondern bedeutet auch Homosexueller (= pansy). Clink (= Gefängnis) ist nicht Army Slang. 'To be dressed to the nines' braucht keinen Tadel einzuschließen. »Fast: You make me look fast = Du machst, daß ich fesch aussehe.« Nein, 'fast' bedeutet nicht fesch, sondern 'dissipated', 'going the pace' (PD). A poor fish ist nicht 'ein armer Teufel', sondern ein Dummerjahn. Gertcha ist wohl nicht amerikanischen Ursprungs (vgl. PD). Goggles bezeichnet allgemein Brille, nicht nur Autobrille. 'This is a swell joint' kann nicht heißen 'Dies ist eine gewöhnliche Spielhölle oder ein ungesetzliches Wirtshaus.' Swell ist doch stark wertbetonend. Kip (in 'going to kip?') ist nicht Army Slang. Filthy lucre (= Geld) ist nicht nur in Yorkshire gebräuchlich. Es ist doch ein ganz allgemeines Bibelwort (das B. auch bei L. P. Smith verzeichnet gefunden hätte). Big noise braucht nichts Verächtliches zu enthalten. Die Erklärung für die Herkunft von 'to take down a peg' stimmt wohl nicht. Der Ausdruck stammt aus der Seemannssprache. Die Slangbedeutung von 'to peg out' ist in erster Linie 'sterben, ins Gras beißen.' Sie hatte nicht fehlen dürfen. Plus-twos ist nicht amerikanischer Ausdruck für plus-fours. Plus-twos werden in England häufig die deutschen (kürzeren!) Kniehosen genannt. »Queer: They were in queer streets«; besser: street (Sing.). Warum wird für 'he has a screw loose' nicht die deutsche Entsprechung 'er hat eine Schraube los' gegeben? 'Some' in den drei von Bergerhoff gegebenen Beispielen hat in allen Fällen die gleiche Bedeutung. Es ist die (ursprünglich amerikanische) intensivierende Verwendung von some. Spec in 'on spec' ist nicht regional beschränkt. Swish ist nicht neuer als 'posh'. Es wird in PD als 'obsolescent' verzeichnet. »Tin: That puts the tin hat on = Das ist denn doch die Hohe. Army slang. Wenn der Kampf ernst wird, setzt man den Stahlhelm auf.« Wie phantastisch das Ganze! Es ist doch nur eine im Weltkrieg entstandene Weiterbildung aus 'that puts the lid on', wobei der Stahlhelm an die Stelle des 'Deckels' tritt. Ein tongue-twister braucht kein Satz zu sein, es kann sich

auch um ein Wort handeln. To win (= 'organisieren') ist nicht Seemanns-Slang.

Solche Ungenauigkeiten beeinträchtigen den Wert der Arbeit, die so etwas unreif erscheint. Sie kann wissenschaftlichen Ansprüchen nicht genügen. Eine sorgfältigere Korrektur hätte viele Druckversehen ausmerzen können.

Münster i. W.

Karl Thielke.

*The English Duden. Picture Vocabularies in English with English and German Indices.* Adapted from Duden's *Bilderwörterbuch* by H. Klien and M. Ridpath-Klien. Leipzig, Bibliographisches Institut, 1937. 661 + 166 + 133 S. Pr. M. 6,—.

Es gibt in jeder Sprache zahlreiche Wörter, die sich in dem meist engen Raum eines Wörterbuchs nicht richtig in der Fremdsprache und umgekehrt wiedergeben lassen, oder deren Wiedergabe eine lange Erklärung verlangen würde. Hier bringt der *English Duden* mit seinen Bildtafeln eine unersetzliche Hilfe. Er ist das englische Gegenstück zum deutschen *Bilderduden*: Grundlage und Ausgangspunkt des ganzen Werks sind die 348 Bildtafeln, die jeweils die rechte Seite einnehmen. Auf der linken Seite befinden sich dann immer die zu den Abbildungen der Tafeln gehörigen Wörter; durch gleiche Nummern an den einzelnen Gegenständen auf den Bildern und vor den zugehörigen Wörtern ist eine Verwechslung unmöglich.

Die Vorteile eines solchen Werks springen in die Augen: man kann leicht und sicher Worte und Ausdrücke (vor allem technische) finden, nach denen man in andern Wörterbüchern vielleicht lange suchen mußte. Außerdem steht das Wort nicht in seiner alphabetischen, sondern in seiner sinnhaften Umgebung; wenn man daher ein Wort nachschlägt, findet man gleich die übrigen dazugehörigen. Ein ausführliches englisches und deutsches Wörterverzeichnis am Ende des Buchs ermöglichen es, die Stelle jedes einzelnen Wortes auf den Bildtafeln schnell aufzufinden.

Die Tafeln selbst sind nach Sachgebieten geordnet: "Man, Family, Home", "Trades and Vocations", "Leisure Time", "Learning, Research, Creative Art", "Beliefs", "State" usw. Dadurch ist nicht nur jedes Wort in der ihm zugehörigen Umgebung, sondern darüber hinaus ist auch jede Tafel entsprechend sinngemäß eingeordnet. So wird der *English Duden* in hervorragender Weise für Lehrzwecke aller Art (Unterricht in Schule, Universität, ebenso wie Selbstunterricht) brauchbar.

Auf einen großen Mangel muß allerdings hingewiesen werden: die Bildtafeln sind die des deutschen *Bilderduden*. Dadurch wird das ganze Wörterbuch einseitig bestimmt: der Benutzer des Buchs

wörter, alle mit Aussprachebezeichnung, hervorzuheben. Nützlich ist weiterhin auch die Aufzählung der amerikanischen und kanadischen Universitäten und Colleges, während das Reimwörterbuch von geringem Interesse ist.

Das Wörterbuch ist vorwiegend auf die amerikanischen Verhältnisse zugeschnitten. Auch deshalb bietet es eine brauchbare Ergänzung zu dem genannten englischen Wörterbuch. Das Einfühlen in die amerikanische Wesensart wird dadurch erleichtert; auch deshalb ist das Buch dem deutschen Studenten zu empfehlen. Der Preis von 20 Mark ist allerdings für letzteren viel zu hoch.

Der Hauptnachteil des Wörterbuchs liegt sicherlich in der phonetischen Transkription. Für diese ist ein eigenes System gewählt (das der großen Ausgabe), das zwar äußerst genau ist und z. B. für das *a* acht, das *e* sechs und das *o* ebenfalls acht verschiedene Zeichen verwertet, das aber gerade wegen dieser Genauigkeit zu kompliziert wird und leicht verwirrend wirkt. Hinzu kommt noch, daß das angewandte System mit anderen fast nichts zu tun hat. Dadurch, daß es nicht nur von der englischen Aussprache als Grundlage ausgeht, sondern außerdem noch den Buchstaben *d* zur Bezeichnung des dunklen *a* (in *father*) verwendet, wird der Gebrauch für den Deutschen noch erschwert.

Abgesehen von diesem wichtigsten Punkt steht der Wert dieses Wörterbuchs aber fest. Sehr nützlich sind auch die kurzen etymologischen Angaben.

Freiburg i. Br.

Reinald Hoops.

#### LITERATUR.

Alois Brandl, *Shakespeare. Leben — Umwelt — Kunst*. Neue Ausgabe. Mit einem Bilderanhang, einem Titelbild, 4 Textabbildungen und 2 Stammtafeln. 8. und 9. Tausend. Berlin 1937. XII u. 521 S. Pr. Geh. M. 4,20.

Die Standard-Biographie Shakespeares aus der Feder des Nestors deutscher Anglisten unterscheidet sich von der »neuen Ausgabe« d. J. 1922 nur in wenigen, allerdings nicht unwichtigen Punkten der Aufmachung. Die persönliche Note der Widmung »Dem Gedächtnis Adolf Pichlers und des einigen freien Tirols« ist weggelassen; ein zeitgemäßes Vorwort rechtfertigt Brandls grundlegende Einstellung des »Geistesbiographen«, das völlig neue Nachwort bucht einige der neusten Funde der Shakespeare-Philologie und ihrer unentbehrlichen Nachbargebiete. Neu ist auch das Titelbild: Ansicht von London a. d. J. 1657, »eine verdeutlichte Nachbildung von Vischers Karte von London 1613« sowie der reichhaltige Bilderanhang, der vom Titelblatt der Folio 1623 bis zum Porträt Aug. W. Schlegels reicht, so auch wieder, wie das Werk selbst, englisches Tatsachen-

material mit der Auswirkung auf deutsches Wesen verknüpft. (Angabe der Herkunft von Bild 11 »London-Bridge z. Zt. Shakespeares« wäre nachzutragen!)

Sonst liegt eine Titelaufgabe des epochalen Werkes vor, das auch in der vorliegenden Gestalt zum Bestand der Bibliothek jedes deutschen Kenners und Liebhabers des Stratford Dichters gehört.

Graz.

Albert Eichler.

R. G. Howarth, *Shakespeare's Tempest*. A Public Lecture, Delivered for the Australian English Association on October 1, 1936. Sydney 1936. 55 S. Pr. 1/-.

Eine ungemein frische Betrachtung des Dramas als Bühnenstück unter der Voraussetzung einer deutlichen Phantasievorstellung der Insel seitens des Dichters. H. gibt eine anregende Interpretation der »Fischähnlichkeit« Calibans bei Trinculos erster Sichtung des Ungeheuers: *deformity* als Jahrmarktsbuden-Anziehung (gut belegt!). Einen breiteren Raum nehmen die Deutungen ein, die H. auf Grund von Ben Jonsons Anspielungen in dem 1614 verfaßten »Bartholomew Fair« erschließt, wobei er geschickt den grundsätzlichen Gegensatz von Bens Klassik und Wills Romantik herausarbeitet, ferner die Absage Bens an die allgemeine Gläubigkeit des englischen Volkes an Zauber: *The Alchemist*, 1610, während Sh. mit seinem *Tempest* wohl kurz darauf Magie als einen ernsthaften Handlungshebel neuerlich benützt, obwohl Ben sich bemüht hatte, alles Derartige als bloßen Schwindel zu erweisen. Und schließlich den bekannten Prolog zur Umarbeitung von *Every Man In His Humour*, der in der Folio 1616 abgedruckt ist und von dem H. annimmt, er sei auch wirklich bei der — weiter zurückliegenden — Aufführung der neuen Fassung gesprochen worden. Überzeugend entnimmt er diesem Prolog folgende Vorwürfe gegen die zeitgenössische Dramatik, die er, auf Grund zahlreicher Anspielungen, wieder vornehmlich auf Sh. gemünzt zu erweisen sucht: Sünden gegen die Orts- und Zeit-Einheit (ein altes Gravamen Sir Philip Sidney's!), gegen den Mangel an Bühnenrealismus (Niederschweben von Göttern, Aufsteigen von Höllengeistern, Gewitterlärm und sonstige Illusionen unnatürlicher oder bloß gemachter Situationen und Vorgänge), Einführung von »Crime« in die Komödie (hier: Prosperos Entthronung und Aussetzung; die Verschwörungen im *T.* selbst). H. legt auch Gewicht auf die Schlußworte des Prologs: *men, not monsters*, die einen Caliban als von Bens Standpunkt aus ungeeignete Figur einer Komödie brandmarken. — H. setzt sich auch mit P. Simpsons These auseinander, der Prolog zum zweiten *Every Man In* sei »historisch« zu fassen, d. h. Ben hätte ihn 1612 so geschrieben, als wäre er 1598 so gesprochen worden, und lehnt das in vierfacher plausibler

Argumentation ab. Ben blicke vielmehr hier auf die Entwicklung des fne. Theaters und auf seine eigene moralisch-ästhetisch gestützte Theorie und Praxis zurück: soweit er dabei Sh. angreife, hätte das nur einen Sinn gehabt, wenn dieser noch am Leben gewesen sei! H. sieht in der unleugbaren Zeiteinheit (und, fügen wir hinzu: Ortseinheit!) des *T.* einen Beweis dafür, daß Sh. diesem *Petitur* Bens nachkommen konnte, wenn er wollte, wenn auch das Drama ausgesprochene Enthüllungskomödie sei, wo das leicht fällt; wenn das *dénouement* mit übernatürlicher Hilfe geschehe, könnte Sh. sich auf die alten Griechen berufen, die es auch nie anders zuwege brachten. H. gibt Prospero als Regiefigur zwar zu, findet aber, daß die wirkliche Krisis des Stückes im inneren Läuterungsvorgang Prosperos bestehe, dessen Vernunft und Schamgefühl über seine Rachgedanken triumphieren. Prospero ist aber nicht = Shakespeare, der *T.* nicht Sh.s Abschied von der Bühne! — Teils als Materialhilfen, teils darüber hinaus als selbständige Beiträge gibt H. 2 Appendices: A. Examples of Misleading Stage Directions from the New Cambridge Edition (II, 1; I, 2 worin sich seine Forschung mit des Ref. Ausführungen in der Luick-Festgabe 1925, 227 ff., die H. wohl unbekannt geblieben sein dürften, decken; sowie II, 2) — B. Some Textual Notes: Further Criticisms of the New Cambridge Text and Reinterpretations of the Folio, 13 recht vernunftige und exakte Vorschläge.

Graz.

Albert Eichler.

Walter Claude Curry, *Shakespeare's Philosophical Patterns*.

Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1937. XII + 244 S.

Pr. \$ 2,75.

Der Titel verspricht mehr, als das Buch enthält; denn es handelt nicht über die philosophischen Grundlagen von Sh.s Werken im allgemeinen, sondern nur von der in *Macbeth* und im *Sturm* enthaltenen Philosophie. Verf. will zeigen, daß der philosophische Gehalt von *Macbeth* aus der durch die Renaissance übernommenen Scholastik stamme, also mittelalterlich und christlich sei, während der *Sturm* von neuplatonischer Philosophie beeinflußt werde, also von antik-klassischen heidnischen Gedanken.

Nach der Meinung C.s steckt in der Philosophie der Renaissance noch viel mittelalterliches Erbgut. Ich maße mir darüber kein eigenes zuständiges Urteil an, kann mich aber auf einen gewichtigen Gewährsmann berufen, nämlich auf Windelband, dessen *Geschichte der Philosophie*<sup>1)</sup> auch C. in großem Umfang benutzt hat. Windelband teilt die Renaissance in einen humanistischen und

<sup>1)</sup> Windelband, *Geschichte der Philosophie*. <sup>12</sup>. Tübingen 1928.

einen naturwissenschaftlichen Zeitabschnitt ein. In der Zeit des Humanismus werden allerdings noch antike und mittelalterliche Überlieferungen miteinander vermengt<sup>1)</sup>; aber in der Hauptsache stellt doch schon diese Humanistenzeit und erst recht die spätere Zeit, die Zeit Sh.s, eine Abkehr vom Mittelalter dar: die Philosophie ist nun nicht mehr eine Dienerin der Theologie, sondern macht sich selbständig; im Anschluß an das klassische Altertum wird das Denken von Grund aus erneuert, und aus dieser Erneuerung arbeitet sich allmählich eine mehr naturwissenschaftliche Weltanschauung heraus.

Im Gegensatz zu dieser Auffassung neigt der Verf. dazu, den Anteil der Scholastik an der Philosophie der Renaissance stark zu überschätzen, und scholastische Einflüsse zu wittern in Fällen, wo solche kaum anzunehmen sind. Um des Dichters Abhängigkeit von scholastischen Gedanken zu beweisen, geht C. von folgender Stelle in *Macbeth* aus (IV 1, 58ff.): Macbeth zu den Hexen:

“— though the treasure  
of nature's germens tumble all together,  
Even till destruction sicken; answer me  
To what I ask you.”

Es ist hier von der Zeugungskraft der Natur die Rede. Diese geheimnisvolle Kraft hat aber nach C.s eigenem Zeugnis schon die alten Stoiker und Neuplatoniker beschäftigt; auch Augustin redet von den *rationes seminales*, die den *nature's germens* bei Sh. entsprechen. Ihre Auffassung der Zeugungskraft wirkt auch noch bei den Führern der Scholastik nach; diese ist also im vorliegenden Falle gar nicht die Quelle, sondern höchstens die Vermittlerin antiken Gedankenguts.

Auch der in der angeführten Stelle des *Macbeth* ausgesprochene Gedanke, daß die Zerstörung jener Zeugungskräfte, ihres eigenen Vernichtungswerks überdrüssig, schließlich matt werde, stammt nach C. aus Augustin, der sie dämonischen Gewalten zuschreibt; auch hier können wir also die Scholastik als Quelle entbehren. Jenen Gewalten entsprechen in *Macbeth* die Hexen; sie herrschen über die Urbestandteile der Natur, die *rationes seminales*. Daß die mittelalterliche Auffassung von den Dämonen und ihren Kräften von der Renaissance übernommen worden sei und sich auch noch in *Macbeth* widerspiegle, können wir dem Verf. zugeben. Zusammenfassend läßt sich also sagen, daß die Darstellung des Dämonischen in *Macbeth* allerdings mittelalterlich-christlich ist, daß C. aber sonst in der Annahme von scholastischen Einflüssen zu weit geht.

---

<sup>1)</sup> S. 295.

Ein besonderer Abschnitt des Buches handelt über den Charakter Macbeths. Verf. stellt ihn als viel verwickelter hin, als er in Wirklichkeit ist. Sh. hat ihn so klar gezeichnet, daß über seine Beurteilung eigentlich keine Meinungsverschiedenheiten bestehen sollten: als einen ursprünglich edlen, tatkräftigen und mutigen Mann, der aber durch seinen zügellosen Ehrgeiz auf die Bahn des Verbrechens getrieben wird, und nun immer tiefer sinkt bis zu seinem völligen Untergang. Macbeth besitzt also nur wenige, aber stark hervortretende Eigenschaften. C. stattet ihn aber mit unendlich vielen Eigenschaften aus; seine Beweggründe seien zahlreich und undurchdringlich (S. 100); sein Charakter lasse sich nicht auf eine einheitliche Formel bringen. Das scheint mir eher bei Hamlet als bei Macbeth zuzutreffen. Auch hier neigt der Verf. wieder dazu, der Scholastik zu großen Einfluß einzuräumen. Nach den Scholastikern könne eine einzige böse Tat, nämlich die Sünde, die Ursache anderer Sünden sein (S. 119). Um das zu erkennen, braucht man durchaus nicht die Scholastik in Anspruch zu nehmen; Sh. konnte auch allein durch eigenes Nachdenken dazu gelangen<sup>1)</sup>.

Besser gelungen ist der Abschnitt über die Philosophie im »Sturm«. Hier spielt die Zauberei eine große Rolle; bei dieser Zauberei ist zu unterscheiden zwischen der schwarzen Magie (*goëty*), die nur durch ein Bündnis mit teuflischen Mächten möglich wird, und der sogenannten weißen (*theurgy*), wie sie Prospero ausübt. Er beherrscht die Natur auf Grund der Kenntnis eines Zauberbuchs, das ihm auch die Gewalt über gute Geister wie Ariel verschafft; er mißbraucht aber seine Herrschaft nicht, sondern wendet sie nur zu edlen Zwecken an. Hier zeigen sich Einwirkungen des Neuplatonismus; bei den spätgriechischen Neuplatonikern Plotinus, Iamblichus und Proklus artet die Ethik in theurgische Zauberkünste aus. Man kann sogar feststellen, wie Sh. mit ihren Gedankengängen bekannt geworden ist: durch Reginald Scots *Discovery of Witchcraft* (1584), ein Werk, das er auch sonst benutzt hat<sup>2)</sup>; hier wird ausdrücklich die *theurgy* von der schwarzen Magie unterschieden.

Ganz verschweigt C. einen andern Philosophen, dessen Einfluß im »Sturm« hervortritt. Die mit leisem Zweifel behandelte Schilderung eines utopischen Urzustandes der Menschheit durch den

---

<sup>1)</sup> Schiller hat sein Wort:

»Das ist der Fluch der bösen Tat,  
Daß sie fortzeugend Böses muß gebären,«

gewiß auch nicht der Scholastik zu verdanken.

<sup>2)</sup> Vgl. Anders, *Sh.'s Books*, Berlin 1904, S. 114.



Höfling Gonzalo ist einem von Montaignes *Essais* entnommen, die John Florio ins Englische übersetzt hatte (1603)<sup>1)</sup>.

Das Gesamtergebnis der Untersuchung ist für die Erforschung Sh.s ziemlich mager: wir hören zwar recht viel über Scholastik, Neuplatonismus und andere philosophische Richtungen, aber über den Dichter im ganzen nur wenig, und das Wenige ist nicht immer richtig.

Ein weiterer Mangel des Buches ist das Fehlen eines Inhaltsverzeichnisses und eines Namen- und Sachregisters.

Freiburg i. Br.

Eduard Eckhardt.

R. Pascal, *Shakespeare in Germany 1740–1815*. Cambridge University Press 1937. X u. 199 S. Pr. 7/6.

Ein englischer Germanist der Universität Cambridge legt hier ein hochverdienstliches Textbuch vor, das vorzüglich ausgewählte und gewissenhaft herausgegebene kritische Stellen über Shakespeare übersichtlich zugänglich macht: von Mohrhof (1682) über Bodmer (1740), Gottsched (1741), J. E. Schegel (1742), u. a. zu Lessing (1759 und 1768), Wieland (1766–67 und 1784), Gerstenberg (1766), Herder (1768–1801), Lenz (1774), Goethe (1771–1826), Schiller (1797 und 1803), Iffland (1798), Fr. Schlegel (1793), Tieck (1793) und 1800), A. W. Schlegel (1796–1809) u. v. a. m. bis zu Fr. Schlegel (1812).

Die wechselnden Beleuchtungen des Aufklärungszeitalters, des Sturmes und Dranges, der Klassik, der Romantik und gewisser Unterströmungen sind daraus dem Studierenden dieser eigenartig nachhaltigen Aufnahme und Einwirkung leicht und klar erkennbar.

Überdies sind glückliche Proben deutscher Shakespeare-Übersetzungen von Borcke bis Tieck-Baudissin, 17 an der Zahl, geboten, die das literarische Bild nach der sprachlichen Seite hin schön ergänzen.

Vielleicht wäre doch auch das romantische Bild Shakespeares, das Tieck in seinem Dichterroman »Dichterleben« gezeichnet hat, durch einen oder den anderen Abschnitt zu illustrieren gewesen. Damit wäre freilich die zeitliche Abgrenzung, die sich P. gesteckt hat, etwas hinaufgerückt worden. Es fragt sich überhaupt, ob sie so anzulegen war, wenn sie auch mit der Gundolfs in seinem mächtigen Werk *Shakespeare und der deutsche Geist* übereinstimmt.

In seiner 36 Seiten umfassenden ausgezeichneten 'Introduction' rechtfertigt P. seine Absteckung damit, daß Shakespeare nach d. J. 1815 aufhörte, "to be a slogan of a party, of an aesthetic". So richtig die Anerkennung der Inthronisierung des englischen Dichters

<sup>1)</sup> Auch Sh.s *Hamlet* verrät an einigen Stellen Montaignes Einfluß.

als eines unveräußerlichen Bestandes deutschen Geisteslebens durch die Romantiker und besonders durch die Schlegel-Tiecksche Übersetzung auch ist, ist sein Einfluß doch noch immer als ein lebendig und frisch wirkender auf so manchen deutschen Dichter, vor allem aber auf das deutsche Lese- und Theaterpublikum zu werten — man denke doch nur an das oft fieberhafte Interesse, das die Frage von Neu-Inszenierungen immer wieder erweckt, eine Frage, die über das Bühnennäßige hinaus doch allenthalben auf deutschem Boden stets den geistigen Gehalt berührt.

Doch sollen derartige Überlegungen P.s Leistung nicht schmälern: zum Verständnis des Aufbaues einer unserer bedeutendsten Literaturepochen hat er englischen Germanisten ein sehr brauchbares Werkzeug geliefert.

Graz

Albert Eichler.

Jack Lindsay, *John Bunyan, Maker of Myths*. London, Methuen, 1937. XIII+270 S. 10/6.

Man wird gespannt, aber zugleich auch etwas mißtrauisch, wenn Lindsay seine Biographie Bunyans mit dem Satz beginnt, daß er Leben und Werk des berühmten Autors von *The Pilgrim's Progress* "from a new angle, with a new focus" betrachten wolle. Die Literatur über Bunyan ist tatsächlich so reichhaltig, daß jedes neue Werk über ihn zunächst einer gewissen Rechtfertigung bedarf; ob in diesem Falle der Verf. mit seinem Versuche, das überkommene Bild grundlegend zu ändern, wirklich die rechten Wege gegangen ist, wird man bezweifeln können. Gewiß ist das Buch nach mancher Richtung hin anregend. Wir schauen einen großen geschichtlichen Hintergrund, von dem sich die Gestalt und das Heer Cromwells, in dem auch Bunyan diente, plastisch abheben; es wird ein farbiges Panorama des Stuart-Englands vor uns ausgebreitet, wir sehen das Erbe der Vergangenheit mit den Kräften einer neuen Zeit leidenschaftlich ringen. Bezeichnend aber ist, daß dieser Zusammenstoß der Energien im bewegten 17. Jahrhundert in erster Linie wirtschaftssoziologisch gesehen ist — als ein erstes Ringen zwischen dem Kapitalismus und seinen Gegenkräften. Auf diesen Nenner ist alles gebracht worden; selbst die religiösen Kämpfe dienen letzten Endes nur dem Werden einer neuen sozialen Wirklichkeit, die als immer noch unerfüllter Wunsch die Zeit Wesleys und die des Chartismus nicht minder als die Gegenwart beschäftigt.

Es muß darauf hingewiesen werden, daß in der modernen englischen Literaturwissenschaft von den verschiedensten Seiten her Betrachtungen angestellt werden, die das Schrifttum rein von der Ebene der Gesellschaftslehre zu deuten suchen, wobei Marxismus und Literatur oft eng zusammengehen (vgl. Christopher Caudwell,

*Illusion and Reality*, Macmillan, 1937. L. C. Knight, *Drama and Society in the Age of Jonson*, Chatto and Windus, 1937. Aufschlußreich ist der Artikel in "The Times Literary Supplement": *Marxism and Literature* vom 14. 8. 1937). Wir können dieser Entwicklung in England nicht ohne Bedenken zuschauen, da sie sich auf Grundlagen vollzieht, deren Gültigkeit wir ablehnen. Das gilt auch für dieses Buch. Dem eigentlichen Wesen Bunyans und seiner volkskulturellen Sendung kann Lindsay auf diese Weise nicht gerecht werden, denn Bunyans Bedeutung ist nicht mit Beantwortung der Frage erschöpft, wie die Klassen entstanden seien, und ob der Grundsatz von *equal birthright* wieder Anerkennung finden könne. Gewiß hat Bunyan gegen die Gesellschaft seiner Zeit angekämpft, aber wenn er den Individualismus angreift, so geschieht es nicht, um einen Weg zu beschreiten, der in den Marxismus und schließlich in den Kommunismus führt, sondern um einer tief religiösen Verpflichtung nachzukommen, die im Puritanismus verankert ist. Man darf nicht vergessen, daß seine Haltung und noch mehr die der radikalen Sekten durch die Vorstellung des nahen Weltendes und die Frage nach der besten Vorbereitung des Menschen für dieses drohende Ereignis bestimmt ist. Lindsay dagegen sucht Bunyan in den Weltanschauungskampf zwischen Faschismus und Demokratie einzubeziehen, der das geistige England heute mit Spannungen erfüllt. So ist diese Betrachtungsweise wohl weniger aufhellend für eine neue Deutung Bunyans als vielmehr kennzeichnend für die augenblickliche Situation der englischen Kritik.

Das gilt auch für die psychologische Interpretation. Bunyan erscheint Lindsay als der durch starke seelische Krisen hindurchgegangene soziale Prophet. Es ist ohne Zweifel richtig, daß er seelisch auf das schwerste gerungen hat, ehe er die innere Beruhigung durch die Gnadenlehre seines Glaubens fand. Die Krisen jedoch, die der Autor feststellen zu können glaubt, sind völlig anderer Art. Er spricht von der Krise der Pubertät bei einem Manne, dem es innerlich unmöglich gewesen sei, sich dem sozialen Organismus seiner Zeit einzuordnen. Sie habe jenes *divided self* bei ihm verursacht, das ihn dazu verurteilte, dauernd an psychischen Spannungen zu leiden, und ihn schließlich in schizophrene Täuschungen hineinführte (er hört Stimmen). Sein Selbst ist gewissermaßen verkümmert. So sucht er innere Sicherheit, aber nicht auf bürgerlich-kapitalistische Weise, sondern im Sinne der Verbrüderung unter den Menschen. Von hier aus kommt der Verf. dann zu Bunyans Hauptwerk, *Pilgrim's Progress*, dessen Bindung an die mittelalterlichen Allegorien er zwar zugibt, das er aber nicht aus dem religiösen Konflikt zwischen Gut und Böse deutet, sondern als Befreiungsweg aus seelischer Zwiespältigkeit zu weltweiter *Fellowship* ansieht.

Es steht außer Frage, daß diese Art psychologischer Literaturbetrachtung im England der Nachkriegszeit weite Verbreitung gefunden hat. Es ist eine gewisse Reaktion gegen eine rein ästhetische Betrachtungsweise, für die vor allem I. A. Richards und sein Kreis eine wertpsychologische einsetzen. Sie wird allerdings zu einer Gefahr, wenn das Seelische fast einzig und allein aus den Regungen des Unbewußten erklärt wird, wie es vornehmlich bei Herbert Read geschieht, und wenn der Künstler schlechthin zum Neurotiker gestempelt wird. (Aufschlußreich ist hier H. W. Häusermann, Neue englische Literaturkritik und Sprachbetrachtung. Beiblatt zur Anglia, Band 48, Heft 7). Hier wird die psychologische Deutung leicht zu einer seelischen Analyse, die nicht aufbauend ist. Lindsay ist dieser Gefahr nicht entgangen, und so ist sein Buch, von dieser Seite aus gesehen, das Werk eines Intellektuellen, der die große und einfache Kraft des Kesselschmiedssohnes aus Bedford vollkommen verkennt und damit die Wirkung, die Bunyan vom 17. Jahrhundert an bis heute ausgeübt hat, nicht versteht oder zum mindesten falsch deutet. Weder der marxistische Revolutionär noch der seelisch belastete Neurotiker hat die Menschen zu Tausenden in seinen Bann gezogen, sondern der schlichte Glaube eines Mannes aus dem Volke gestaltete das, was eine sich nach Erlösung sehnende Zeit dankbar aufnahm.

Breslau.

P. Meißner.

James Sutherland, *Defoe*. London, Methuen, 1937. XIII + 300 S.

Die Zahl der Defoe-Biographien ist so beträchtlich, daß ein neues Werk dieser Art uns zunächst die Frage nahelegt, ob ein Bedürfnis für es überhaupt vorhanden sei. Im vorliegenden Fall kann sie ohne weiteres bejaht werden. Defoes Leben ist erst einmal in englischer Sprache erzählt worden, seitdem die angelsächsischen Betrachter die Fähigkeit gewonnen haben, es ganz ohne heroisierende oder parteiliche Voreingenommenheiten zu erfassen. Und W. P. Trents *Daniel Defoe. How to know him* ist eher eine Einführung in das Studium des Robinsonverfassers als eine abschließende Darstellung. Thomas Wrights 1931 neu herausgegebene Biographie ist zwar ziemlich frei von Entstellungen der eben erwähnten Art, dafür aber durch die fixe Idee des Autors, *Robinson Crusoe* sei eine genaue Allegorie von Defoes Leben, gründlich verfälscht. Sutherland fand sich also vor der reizvollen Aufgabe, dieses Leben von einem freien englischen Standpunkte aus wiederzuerzählen, unter Verwendung des in den letzten Jahrzehnten von Paul Dottin, ihm selbst und verschiedenen Zeitschriftenbeiträgern neu entdeckten Tatsachenmaterials. Bei ihrer Lösung zielte Sutherland nicht auf ein umfassendes, mit den Meinungen anderer Kritiker

sich auseinandersetzendes Werk ab, sondern auf eine flüssig geschriebene, verhältnismäßig kurze Darstellung, die bei aller wissenschaftlichen Solidität einen weiten Leserkreis zu fesseln imstande ist. Diese Zielsetzung ist besonders darum richtig zu nennen, da gleichzeitig Professor H. C. Hutchins in New Haven auf Grund des umfangreichen von Professor Trent gesammelten und verarbeiteten Materials ein siebenbändiges Werk über Defoe (2 Bände Biographie, 5 Bände Bibliographie) vorbereitet hat<sup>1)</sup>.

Bei der Durchführung seiner Arbeit hat sich Sutherland vor allem auf die alten und neuen Quellen gestützt, die Tatsachen bieten oder biographisch auswerten; während Studien, die sich der geistesgeschichtlichen Einordnung der Gestalt Defoes oder eines ihrer Aspekte widmen — den in den *Notes and References* gesammelten Angaben nach — meist beiseite gelassen worden sind. Von den zahlreichen Schriften in deutscher Sprache, die sich mit den zuletzt genannten Aufgaben beschäftigen, findet keine einzige Erwähnung, was natürlich nicht heißen muß, daß Sutherland sie nicht kennt. Manchmal, wenn er an das Werten des Dargestellten geht, oder es einzuordnen sucht in weitere Zusammenhänge, klingen Urteile an, die dem Kenner der Defoeforschung in deutscher Sprache nicht unbekannt sind.

Diese neue Biographie geht vor allem darauf aus, Defoes staunenswerte Vitalität, seine Fähigkeit, immer wieder aufzustehen nach einem Knock-out, seine Schaffens- und Wirkensfreude in den vielen Daseinssphären, in denen er sich bewegt hat, fühlbar zu machen. Bewunderung für das unverwüstliche, sprühende Stuck Leben, das Defoe war, bildet ihren Grundton. Die Absicht, Defoe als Helden oder Tugendbold aufmarschieren zu lassen, lag Sutherland ebenso fern wie die andere, ihn als gewissenlosen Halunken anzuprangern. Der Aufgabe, das oft widerspruchsvolle Treiben des Allerweltskerls zu bewerten, hat er sich deshalb nicht entzogen. Er löst sie mit leichter Hand und viel Sinn für die charakteristische Neigung Defoes zum Kompromiß. Die berühmte zweifelhafte politische Karriere betrachtet er als scharfsichtiger, doch gütiger Richter, der alles versteht, aber nicht alles verzeiht, der es zwar ablehnt, spitzfindige Reinigungsmanöver vorzunehmen, in dubio aber immer pro reo entscheidet. Eine gesunde und fruchtbare Einstellung. Sie bewährt sich z. B. bei der Schilderung von Defoes Verhalten unter den Schicksalsschlägen, die nach der Veröffentlichung des *Shortest Way* auf ihn niederprasselten (S. 89 ff.). Sein krampfhaftes, ganz unheroisches Bemühen, irgendwie aus der Klemme heraus-

---

<sup>1)</sup> Nach einer Mitteilung von W. B. Briggs, Assistant Librarian der Harvard College Library, vom 20. März 1936.

zukommen, seine furchtbare Angst vor dem Pranger, werden dargestellt und daneben die stramme Haltung, die er einzunehmen wußte, sobald er die Strafe als unvermeidlich erkannt hatte. Sie bewährt sich bei der Beurteilung der Gerüchte über die Herkunft Benjamin Norton Defoes (S. 56 ff.), denen Sutherland ebenso skeptisch gegenübersteht wie der Verfasser dieses Berichts<sup>1)</sup>. Als wohl abgewogen ist auch die Wertung der zweideutigen Lage zu bezeichnen, in die sich Defoe nach 1710 durch seinen Herrn und Meister Harley hineinmanovrieren ließ, und der Art und Weise, wie sich der Nieverlegene nach Annas Tod vor der Rache der Whigregierung rettete. Es ist zu bedauern, daß dem Bericht über die zuletzt genannte Angelegenheit die Secret-Hint-Geschichte nicht beigegeben ist, die in den *Serious Reflections* steht, da sie ein besonders helles Licht auf Defoes Geistesverfassung wirft<sup>2)</sup>.

Hauptsächlich an zwei Stellen seiner Biographie kann Sutherland neues Material bieten. Seine Ausführungen über Defoes frühe kaufmännischen Erfolge und Mißerfolge enthalten von ihm selbst<sup>3)</sup> und von T. F. M. Newton<sup>4)</sup> zutage geförderte Einzelheiten über die Prozesse, in welche der scheinbar immer etwas schwierige Geschäftsmacher verwickelt war. Die Mehrzahl dieser Affären machen kein besonders strenges Urteil über Defoes Verhalten nötig. Die Angelegenheit der Civet Cats hingegen ist überaus belastend, wohl in jedem Sinne das Anruchigste, was wir überhaupt von ihm wissen. Den wichtigsten neuen Beitrag zu seiner Lebensgeschichte liefert Sutherland aber unmittelbar vor ihrem Ende. Auf Grund von Prozeßakten im Public Record Office<sup>5)</sup>, die von der bisherigen Forschung nicht ausgenutzt worden sind, ist er imstande, das Geheimnis, welches die plötzliche Flucht des Greises aus seinem Heim in Stoke Newington und seinen kläglichen Brief vom 12. August 1730 bisher umgeben hat, weitgehend aufzuklären. Der Grund für sein plötzliches Verschwinden ist darin zu suchen, daß eine gewisse Mary Brooke ihn zu Recht oder Unrecht einer beträchtlichen Schuld wegen belangen wollte, die auf seinen zweiten Bankrott im Jahre 1704 zurückging.

---

<sup>1)</sup> Stamm, *Der aufgeklärte Puritanismus Daniel Defoes*, S. 201.

<sup>2)</sup> Ebenda, S. 117 f.

<sup>3)</sup> "Some Early Troubles of Daniel Defoe." *Review of English Studies*, Juli 1933.

<sup>4)</sup> "The Civet-Cats of Newington Green." *Review of English Studies*, Januar 1937.

<sup>5)</sup> Sutherland hat in der "Modern Language Review", Bd. XXIX, S. 137 ff., unter dem Titel "A Note on the last Years of Defoe" über sie berichtet.

Jedem Verfasser einer Biographie, der in erster Linie den Menschen Defoe lebendig und faßbar machen will, muß die Bewältigung seiner umfangreichen gedruckten Produktion Mühe machen, da die Aufzählung und die Analyse der einzelnen Schriften leicht von der Hauptaufgabe eines solchen Buches abführen. Sutherland hat sich hier sehr klar entschieden: die Schriften sind für ihn vor allem Mittel zur Aufhellung des Lebens und werden nur erwähnt, wenn und wo sie diesem Zwecke dienen können. Vollständigkeit kann da natürlich nicht angestrebt werden. Die Einschränkung scheint etwas zu weit getrieben, wo ganze Sektoren der Defoeschen Produktion ganz oder teilweise übergangen werden, z. B. seine verwirrenden Beiträge zur Bangorischen Kontroverse und die auf den *Family Instructor* von 1715 folgenden Bücher über Familienreform. Der den Erzählungen Defoes gewidmete Raum ist so gewissenhaft den Proportionen des Ganzen angepaßt, daß dieses Kapitel etwas sprunghaft und dürftig ausgefallen ist.

Die Auswertung der Werke für die Biographie hat Sutherland an vielen Stellen mit großer Kunst durchgeführt. Besonders gelungen ist z. B. die Verwendung des *Complete English Tradesman* in den Kapiteln, die Defoes früher kaufmännischer Laufbahn gewidmet sind. Oft hat er ja in diesem Alterswerk die jungen Kaufleute in beweglichen Worten vor den Fehlern gewarnt, die er selbst einst begangen hatte, und ihnen Fallen aufgezeigt, in welche er selbst getreten war.

Der Reiz des Sutherlandschen Buches wird schließlich durch die ausführliche und zuverlässige Ausmalung des geschichtlichen Hintergrundes erhöht, vor dem sich Defoe bewegt hat. Wir denken z. B. an die Schilderungen Londons, wie es zur Zeit von Daniels Kindheit war (S. 5 ff.) und die Darstellung des journalistischen Betriebs, in dem der Herausgeber der *Review* im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts eine so wichtige Rolle spielte (S. 109 ff.). Einige neue, zeitgenössischen Pamphleten entnommene Illustrationen bereichern diesen Teil.

Die Bedürfnisse des nicht spezialisierten Literaturbeflissenen und des Laien, der das Leben des Robinsonverfassers kennen möchte, werden so durch Sutherlands Buch auf schöne Weise befriedigt.

Basel.

Rudolf Stamm.

---

Aleyn Lyell Reade. *Johnsonian Gleanings, Part VIII. A Miscellany*. London. Privately printed for the author by Percy Lund, Humphries & Co. Ltd., 12, Bedford Square. W. C. 1, 1937. 216 pp. 25/— net.

Mr. Reade, whose work on the life of Dr. Johnson is too well known to need commendation, has carried his researches one step

further with the publication of this volume. The earlier parts of his *Gleanings* (far too modest a name for them, by the way, for already they have become a whole harvest) have been noticed in these pages from time to time, and it seems well to draw the attention of students of English to the present one, though it does not easily lend itself to review. Actually it consists of a collection of miscellaneous notes which amplify certain points in the previous seven volumes. Another volume of the same nature, the author tells us, is to follow, since the material accumulated on the early years of the Doctor's life since the earlier parts were published has become so bulky that a single volume will not contain it. Then Mr. Reade proposes to give us a tenth part, which will summarise, in outline and without too much detail, the narrative so far as he has carried it; and finally there will be an index-volume to the whole series.

The present part is characterised by that usual attention to detail and that meticulous care which one has come to associate with all Mr. Reade's work, and it is, of course, indispensable to those who have the earlier parts, since it supplies a number of corrections and additions to them.

Sheffield.

Frederick T. Wood.

Frederick C. Gill, *The Romantic Movement and Methodism*.

London, The Epworth Press, 1937. 189 pp. 7/6 net.

A great deal of work and of wide reading have gone to the making of this book; that is obvious from the footnotes, the bibliography and the text. It had its origin in a hint by Professor Cazamian that the connection between eighteenth century romanticism and the religious revival of the age had never been sufficiently recognised, and Mr. Gill, with commendable vigour, set out to supply the deficiency. Very nobly has he waded through biographies, memoirs, diaries, reminiscences and letters of both the greater and lesser lights in the religious life of the time, as well as through a number of poems and prose works which nowadays make very laborious reading and have become no more than curiosities of literature. All this is to his credit. Yet his book is a disappointing one. It gives an excellent study of eighteenth century Methodism, there are admirable sketches of the Wesleys and other less well known figures in the movement, while there is an illuminating chapter on the opposition which the sect had to encounter in its early days. But from the point of view of the student of literature the work has serious shortcomings. Mr. Gill never makes clear the thesis he seeks to establish. He presents the reader with a large body of facts, but he draws no conclusion from them, nor does he show their significance, with the result that at the end of the book



one is left rather bewildered, with a vague impression that Methodism and Romanticism had something to do with each other, but precisely what it would be difficult to say. Was it that Methodism influenced Romanticism, or *vice versa*? Or was it that the influence was mutual and reciprocal? Or possibly, again, it is not a question of influence at all, but merely of the expression of the same spirit in two different spheres. It is not unreasonable to expect our author to give us at least some kind of a lead in finding an answer to these questions, but we look for one in vain.

This lack of method, of precision, of definiteness is quite characteristic of Mr. Gill when he gets outside his own immediate world of Methodism. For instance, he expends quite an amount of time and of ink in trying to find a working definition of the word "romantic", but is not much nearer to one at the end of his inquiry than at the beginning. He shows no inclination to distinguish between the varying strains and motives in the romantic movement (e. g. the pantheism of Wordsworth and the transcendentalism of Coleridge); in spite of his affirmation at the beginning of his book that the romantic spirit is as old as the human race itself, beyond a few passing references to Thomson's *Seasons* he neglects to examine the legacy of the Augustans to their successors or to see any logical connection between romanticism and neo-classicism, while he is inclined to imply that any expression of piety or religious sincerity in the literature of the last half of the eighteenth century denotes an influence, conscious or unconscious, of the Wesleys.

That there were certain characteristics in common between Methodism and Romanticism the author has certainly succeeded in showing. The teaching of Wesley and his followers tended to emphasise the virtues of a simple life, to condemn the vices of the cities, to stress the value of the individual soul and to set free an emotional fervour that the more austere Anglican religion, like the neo-classic strain in poetry, tended to inhibit. They preached in the common idiom of the people instead of in the traditional "pulpit language", they set their congregations singing and so awoke in them the lyric impulse, while by their itinerant preachers they took religion outside the walls of the church into the fields and lanes. In bringing out these points of contact Mr. Gill has rendered a real service. But what does he deduce from them? For my own part I am doubtful whether the connection between the two would extend so far as to merit the word "influence". Methodism was the expression in religion of the same spiritual awakening which in literature gave rise to romanticism, but unless Mr. Gill can produce more convincing evidence I should hesitate to go any farther than that.

True it is that Hervey's *Meditations*, which exercised a considerable influence on the later Graveyard School, was the work of a Methodist; true it is, too, that there was a certain amount of romantic imagery in the hymns of the Wesleys, but — despite both Mr. Gill and Mr. Gilbert Thomas — I still cannot but feel that the peculiar brand of Methodism that Cowper imbibed from John Newton did him more harm than good and that he wrote his best poetry when he had freed himself from its influence. Incidentally, too, though Mr. Gill insists a good deal on the resemblances between Methodism and Romanticism, he says very little about the points on which they differed, as for instance (in the latter years of the century, at least) that of original sin and the question whether man was by nature inclined to good or evil, a questions which seems to have been in the minds of a number of thinkers and writers in England for some years before Rousseau was well known.

There has long been room for a good study of the relation of Methodism to the Romantic movement, and it has still to appear. Mr. Gill has gone part of the way and has prepared the ground so far as he has gone, but the whole matter needs to be examined much more thoroughly.

Sheffield.

Frederick T. Wood.

*The Periodical Press of London, Theatrical and Literary. 1800—1830.* Listed by Felix Sper, Ph. D., with a foreword by Allardyce Nicoll. Boston, The F. W. Faxon Company, 1937. 58 pp. \$ 1,— net.

In this little booklet Dr. Sper has attempted to list all the periodicals, magazines, reviews etc. which appeared in London between the years 1800 and 1830 and touched in any way upon literature or the stage, and the result is a most useful bibliography which research students especially will appreciate. The information given after each entry is very full: we are told not only the dates between which a particular publication was issued, but also any changes in title, form or scope during its life-time, the name of the editor or editors, how frequently it appeared (weekly, monthly etc.), and in most cases the principal libraries where copies can now be seen. The term "periodical" has been interpreted in a very wide sense, to include even the ephemeral and semi-humorous publications which appeared from time to time; in fact, the only kind of journal that has been excluded is the daily newspaper, the author's excuse being that "the nature of his task" made their inclusion impossible. A full list of them would, of course, swell the book considerably and would probably not prove of any great value, but one feels that a judicious selection of the more important ones would not have

been out of place. And the same would apply to certain literary and dramatic periodicals issued in the provinces during the period in question. Mr. Sper has gone to considerable pains to make his list complete within the limits he has set himself; but in a task such as this perfection is too much to hope for, though it may be a laudable object to keep in view. The reviewer in the *Times Literary Supplement* of September 4, 1937 has pointed out a number of omissions and errors which should be noted by a serious student using the book, but they are comparatively unimportant and do not greatly mar what is a most helpful bibliography.

Sheffield.

Frederick T. Wood.

Ralph Fox, *The Novel and the People*. London. Lawrence and Wishart 1937. 172 pp. Pr. 5 s.

Das Buch gehört zu der neuen englischen marxistischen Literaturkritik, über die uns ein Leitaufsatz in "The Times Literary Supplement" (14. August 1937) näher unterrichtet. Der Verf., auf der Seite der Roten am 2. Januar 1937 in Spanien gefallen, stellt sich die Aufgabe: "to examine the present position of the English novel, to try to understand the crisis of ideas which has destroyed the foundation on which the novel seemed to rest so securely, and to see what is its future." Als glühender Marxist sieht er das Heil für den Schriftsteller und den neuen Realismus nur im Marxismus, was er in den Kapiteln II, III und IV in aller Breite zu begründen sucht. Im V. Kapitel werden Rabelais und Cervantes als die wahren Gründer des Romans gepriesen; die Vorliebe des Verf. gilt dem 18. Jahrh., dessen Erzähler an den Menschen glaubten und offen über alle Dinge schrieben. Das 19. Jahrh. erscheint ihm als die Zeit des "Victorian Retreat" (VI); die Viktorianer, die den um die Mitte des 18. Jahrh. erstorbenen Roman neu belebten, konnten die wirklichen Beziehungen zwischen Mann und Frau nicht darstellen, ohne den Schleier zu reißen von den wirklichen Beziehungen zwischen Mensch und Mensch in der Gesellschaft. Als die drei Meisterwerke der Zeit, als wahre *cris de cœur* können aber gelten: "Wuthering Heights", "Jude the Obscure" und "The Way of all Flesh". Das VII. Kapitel gilt den "Prometheans", den französischen Realisten des 19. Jahrh., die den Engländern überlegen waren, die klar sahen, aber beim Kampf um die Realität mit Ausnahme Balzacs unterlagen. In "Death of the Hero" (VIII) wird dargelegt, wie der Mensch und mit ihm der »Held« aus dem Gegenwartsroman verschwand, wie sogar der Wissenschaftler und der kapitalistische Führer fehlen. Das IX. Kapitel "Socialist Realism" beginnt mit einem Lob auf Fielding als Vorbild für den neuen Realismus, den weder die Sowjet-Autoren noch die revolutionären Schriftsteller des Westens erfüllt

haben. Bedingte Anerkennung finden Malraux, Ralph Bates, John Dos Passos und Erskine Caldwell. Den "Man Alive" (X); den lebens-echten marxistischen Revolutionär, finden wir aber nicht einmal bei Sholokhov, Malraux oder Bates. Echte revolutionäre Epen sollen andererseits sein "Revolution in Tanner's Lane" von Mark Rutherford und "Tyl Ulenspiegel" von Charles de Coster. Seitenlang wird der Reichstagsbrand als "Epos unserer Zeit" geschildert. Auf die Geschichte von Dimitroff kommt der Verf. wieder im nächsten Kapitel ("The Lost Art of Prose") zu sprechen, weil gerade sie die für jedes Kunstwerk nötige »Atmosphäre« schaffe. Sonst wird mit Nachdruck hingewiesen auf die "folk language" als "the greatest treasure house of expression". Zum Schluß wird auf Cobbett als Prosaisten hingewiesen, auf die Entwicklung seit ihm bis zur blutlosen Sprache der B. B. C. und auf das Schicksal der englischen Sprache, das immer eng verbunden sei "with the struggles of our country for national salvation". Diese nationale Note klingt ganz vernehmlich in dem Schlußkapitel: "The Cultural Heritage", hier wird betont, daß der Autor sich stets durch die Geschichte leiten lassen müsse, er müsse fähig sein, das kulturelle Erbe seiner Nation nutzbar zu machen, besonders Miltons Parlamentsrede wird gerühmt als "the noblest heritage of our race". Noch öfter wird Bezug genommen auf Wordsworth als Politiker und Revolutionär. Im Zusammenhang damit wird Großbritannien eine lange politische Lektion erteilt. Die russische Revolution sei die große Heilsbringerin, die junge Sowjet-Literatur die Kündlerin der Freiheit. Der Appendix enthält eine Gedächtnisrede auf Maxim Gorki. Es ist merkwürdig, wie dieser antiromantische Engländer, dem mehrere Freunde einen "Memorial Volume" (Lawrence and Wishart. 1937) gewidmet haben, Nationalismus und Internationalismus bindet, merkwürdig und in gewissem Sinne doch echt englisch. Auffallen muß, daß er die neue englische kommunistische oder proletarische Literatur (die eisernen Poeten, Auden und Isherwood als Dramatiker, Leslie Halward als Erzähler) nicht ausführlich würdigt.

Bochum.

Karl Arns.

*Welsh Short Stories.* An Anthology. London, Faber & Faber, 1937. 491 S. 7s. 6d.

Die in dieser Sammlung vertretenen Erzähler leben noch mit Ausnahme von Dorothy Edwards, Allen Raine und Richard H. Williams; nur vier Geschichten sind aus dem Walisischen übertragen. Es überwiegen also die jungen »Anglo-Waliser«. Aber der Geist aller Erzählungen ist überwiegend keltisch; wir spüren in ihnen die keltische Magie und die enge freikirchliche Atmosphäre. Die übersetzten Erzählungen sind nicht gerade die besten: »The Strange

Apeman«, eine seltsame Parabel vom Tode des »ersten Menschen«, »A Summer-Day«, ein vom Schönen zum Tragischen sich wandelndes ländliches Stimmungsbild, »A Good Year«, eine realistische ländliche Skizze, »Siôn William«, eine bittere soziale Anklage. Besondere Beachtung verdienen die bekannteren englisch schreibenden Waliser, zunächst Rhys Davies und Caradoc Evans als zwei bei ihren Landsleuten wegen ihrer satirischen Methode wenig geschätzte Erzähler. Der erste kommt uns mit »Resurrection« grotesk und frivol, der zweite bleibt in der Erzählung, in der er ein »Bastardkind« im westlichen Wales »The Way of the Earth« gehen läßt, seiner mitleidlos satirischen Art getreu; Arthur Machens Mysterium »The Shining Pyramid« mutet, wie fast immer bei ihm, konstruiert an; lieber ist uns die grotesk geisterhafte Art, wie Richard Hughes sie erneut in »The Stranger« in einem »Sabbath-keeping little Anabaptist hamlet« überzeugend zum Ausdruck bringt; von hohem dichterischen Reize ist »The Poacher«, die Geschichte eines angenommenen Kindes, Tochter eines Halbzigeuners und einer Lady, von Eiluned Lewis, der vielleicht hoffnungsvollsten jüngeren walisischen Lyrikerin; künstlerisch wertvoll ist auch »A Thing of Nought«, eine erschütternde Anklage gegen den durch einen »spiritual descendant of Savonarola« vertretenen freikirchlichen Puritanismus, von Hilda Vaughan, der geschätzten Romanschriftstellerin und der Frau Charles Morgans, der leider in dieser Sammlung nicht vertreten ist. Von den weniger bekannten Walisern seien hervorgehoben: Richard Pryce, der in »A Hewer of Stone« eine makabre, schicksalhafte Stimmung zu erzeugen weiß, Ifan Pughe und Dylan Thomas wegen ihrer echt keltischen Phantasien »Wild Horses and Fair Maidens of Llanganoch« und »The Orchards«, Blanche Devereux wegen ihrer schönen Legende von »The Bull Giant Head«. Stofflich interessant wegen der Herauskehrung des Gegensatzes zwischen Engländer und Waliser sind »Janet Ifan's Donkey« von Geraint Goodwin und »Country Dance« von Margiad Evans; hier heißt es unter anderem sehr bezeichnend: »Wales against England — and the victory goes to Wales«. Aber das andere Wales, nicht das Wales mit »the sense of wonder, the sense of ecstasy, the fairy way«, wird sichtbar in der bitter ironisch endenden Tragödie aus dem Kohlenbezirk »Something to be Thankful for« von Jack Griffith.

Aufs ganze gesehen muß man sagen, daß die neue walisische Kurzgeschichte nicht die künstlerische Höhe des Romans erreicht, wie ihn Richard Hughes, Rhys Davies, Charles Morgan, Hilda Vaughan, Shirland Quin vertreten, daß die große Leistung der anglo-walisischen Literatur nach wie vor in der Lyrik und Dramatik zu finden ist. Trotzdem hoffe ich, daß meine »Stories from Wales« (Westermann) das eigenständige Walisertum widerspiegeln.

Bochum.

Karl Arns.

J. P. Hackett, *Shaw: George Versus Bernard*. London, Sheed & Ward, 1937. VIII und 216 S. Pr. 6s.

Dieses seltsame Buch ist kein Versuch: "to dissect a real man", aber ein Bemühen "to find some key to a set of writings", seine These ist, daß es zwei Shaws gibt, den einen nennt der Verfasser George, den andern Bernard; der eine ist "a prophet-at-a-loss, rather ignored by the general public", der andere ist "that Peter Pan, that eternal youth, that popular favourite whose name is a household word." Um es vorwegzunehmen, muß man sagen, daß das vielleicht Wertvollste an dem Buch und das, was jeder Leser wohl ohne Vorbehalt hinnimmt, die knappen und klaren Schilderungen von Shaws Herkunft und seinem »Irentum« sind ("The Land of lands — the Shaws come to Ireland.") An Shaws Werk selbst wird ebenso viel gelobt wie getadelt; an einer Stelle heißt es: "Whatever Shaw is, he is not erratic. He is the most carefully conscientious and consistent artist that ever lived. He may contradict himself, but he never wavers" (S. 132), an einer anderen Stelle: "Shaw's contradictions turn about everything, but mainly about Christianity and sex. He is for ever dealing with them, for ever turning them upside down and inside out—searching. He seems to say at once about each that it is the only thing worth considering, and that it is an absurdity; he wants them and he wants them wiped out; they are simultaneously good and evil" (S. 201). Hacketts Hauptaufmerksamkeit gilt dem Glauben Shaws von der Life Force, an der er nur vage Umrisse erkennt, und seiner Version der Creative Evolution, die ihm nur etwas verschiedenes erscheint von derjenigen Bergsons. Aber er erweitert sein Thema, er sieht die Life Force in seltsamen Formen am Werke in Deutschland, Rußland, Spanien, selbst in England erscheint sie ihm in der Maske des Modern Spirit. Wozu immer wieder diese politischen Ausfälle? Seine Kritik an Shaws Philosophie vom katholischen Standpunkte sei dem Verfasser unbenommen.

Bochum.

Karl Arns.

W. Somerset Maugham, *Theatre*. Tauchnitz Edition 5295. Leipzig, 1937. 243 S. Pr. M. 2,—.

Wie Maugham selbst in *The Summing Up* sagt, betrachtet er sein Lebenswerk als abgeschlossen. Was er heute noch schreibt, tut er mehr zu seiner eigenen Unterhaltung, nicht aber aus innerem Drang heraus. So ist dieser neuste Roman also aus einer ganz anderen Einstellung heraus entstanden, als etwa *Of Human Bondage*, das, nach Maughams Aussagen, geschrieben werden mußte, ob er wollte oder nicht.

Wenn wir *Theatre* als reine Unterhaltungsektüre betrachten, so müssen wir feststellen, daß es diesen Zweck gut erfüllt. Es ist

glatt geschrieben, ist in seinem Aufbau geschickt, ist unterhaltend und, wenn auch nur in milder Art, spannend. Aber es ist auch nicht viel mehr. Das Leben von Julia Lambert, Englands größter Schauspielerin, ist oberflächlich wie ihr Charakter. Sie ist von Grund aus eitel und lebt ganz ihrer Eitelkeit; sie ist auf dem Theater wie im Leben Schauspielerin. Andere Prinzipien oder Motive kennt sie nicht. Sie ist ihrem Manne treu, solange es sich gibt; will es der Zufall, so wird sie ihm auch ebenso untreu (wie mit dem Spanier). Treue und Untreue spielen keine weitere Rolle in ihrem Leben.

Allerdings, sie war nicht immer so. Bevor sie verheiratet war, liebte sie ihren Mann glühend. Als ihre Liebe auf die Dauer aber keine Erwidderung fand, erstarb sie, und von diesem Augenblick an gibt es nur noch die Eitelkeit in ihrem Leben. Es hat zuerst vielleicht den Anschein, als ob Maugham diese Entwicklung zum eigentlichen Motiv des Romans machen wollte; aber auch das ist nicht der Fall, denn sie bleibt sich im weiteren Verlauf des Romans immer gleich.

Erst auf den letzten Seiten des Buchs erklingt ein anderer Ton, vor allem ganz am Schluß des Romans. Julia, die ihren entscheidenden Triumph über die Rivalin davongetragen hat, stellt bei ihrem Abendessen tiefsinnige Betrachtungen über Theater und Leben an: "We are the symbols of all this confused, aimless struggling that they call life, and it's only the symbol which is real," usw. sagt sie von den Schauspielern. Aber derartige Äußerungen aus ihrem Munde passen gar nicht zu ihr, klingen geradezu lachhaft.

Auch ihr Mann und ihr Geliebter sind nicht besser als sie. Ihr Mann ist ebenso eitel wie sie selbst, und ihr ehrgeiziger Geliebter ist ein kleiner Charakter und ein großer Snob.

So ist das ganze Buch tatsächlich nicht mehr als Unterhaltung, leicht humorvolle Betrachtung eines Lebens, das ein großes Rätsel, das ohne tieferen Sinn ist. Es ist schade, daß ein Schriftsteller von der Fähigkeit Maughams uns nicht mehr zu sagen hat.

Freiburg i. Br.

Reinald Hoops.

---

Richard A. Cordell, *W. Somerset Maugham*. New York, Thomas Nelson & Sons, 1937. 308 S. Pr. \$ 2,50.

Maugham steht heute stark im Brennpunkt des Interesses. Nach der Studie von C. S. McIver (Philadelphia 1936) und dem Buch von Prof. Dottin (Paris 1937) ist dies die dritte Schrift, die in jüngster Zeit über ihn erschienen ist. Und nicht zu Unrecht, denn Maugham ist einer der vielseitigsten englischen Schriftsteller der Gegenwart, ist er doch als Dramatiker, als Romanschriftsteller und als Verfasser von Kurzgeschichten gleich hervorragend.

Entsprechend dieser vielseitigen Begabung ist auch das vorliegende Buch eingeteilt. Der erste Teil gibt eine Lebensgeschichte mit den wichtigsten Angaben. Der zweite Teil behandelt "The Novelist". Es folgen "Dramatist", "Writer of Short Stories" und als Abschluß "Critic and Traveller".

Der erste Teil nimmt vieles, was später wieder erwähnt werden muß, vorweg, da in ihm die Entstehung der einzelnen Werke im Zusammenhang mit dem Leben Maughams kurz dargestellt wird. In den folgenden Kapiteln geht der Verf. jeweils chronologisch vor. Die scharfe Trennung in Literaturgattungen hat allerdings den Nachteil, daß vieles, was zusammen gehört, vor allem mit Bezug auf die Romane und Erzählungen, auseinandergerissen wird. Diese Trennung ist meistens so stark durchgeführt, daß die Beziehung zwischen Maugham als Romanschriftsteller und Maugham als Dramatiker (und ebenso bei den andern Kapiteln) fast ganz verlorengeht.

Immerhin, wir erhalten ein gutes Bild vom Werden des Dichters: von seinen ersten Versuchen in den Werken, die des Geldes wegen geschrieben waren, über die ersten Erfolge, zu seinen bedeutendsten Werken. Sehr deutlich zeigt der Verf., wie das Weltbild von Maugham sich seit der Zeit von *Of Human Bondage* (Maughams größtem Roman) bis heute nicht geändert hat:

"But his philosophy of life is practically that of Philip Carey's of a quarter of a century ago the philosophy of acceptance, fearless recognition of things as they are, and rejection of the sham comforts of idealism and wishful thinking. . . . He can listen, often with amusement, to the tale told by an idiot, but he does not distress himself by trying to make it intelligible." (S. 105.)

Wir verstehen, warum M. heute sein Werk als beendet betrachtet, warum er in *Theatre* (1937) nichts mehr Neues zu sagen hat. Wie Cordell zeigt, hat Maugham kein Ziel vor Augen, nach dem er strebt, kennt er keine Mission; er begnügt sich mit der Betrachtung des Lebens, wie es sich gibt.

Wenn somit kaum anzunehmen ist, daß Maugham zum Führer und Vorbild einer kommenden Generation von Schriftstellern wird, so darf nicht übersehen werden, daß seine Verdienste um die englische Literatur sehr groß sind. Seine Bedeutung liegt in der Vergangenheit. Zu einer Zeit, in der der Viktorianismus noch das Feld beherrschte, gehörte er zu den Vorkämpfern der neuen Zeit. Sein nackter Realismus, seine freie Entlarvung verlogener Zustände bedeuteten um die Jahrhundertwende und noch später eine Revolution auf dem Gebiete der Literatur. Gerade diese Tatsache hatte vom Verf. noch besser herausgearbeitet werden können.

Wie aus den ersten Seiten des Buchs hervorgeht, kommt es Cordell mehr darauf an, eine allgemein lesbare Darstellung als eine



streng wissenschaftlich gehaltene Biographie zu schreiben. Dies geht aus dem Fehlen jeglicher bibliographischer Angaben noch deutlicher hervor. Trotzdem ist das Buch als die erste umfassende Darstellung von Maugham und seinem Werk nicht nur sehr lesbar, sondern auch von Wert für den Wissenschaftler.

Freiburg i. Br.

Reinold Hoops.

Ilse Gerstmann, *Die Technik des Bewegungseindrucks in Gedichten Edith Sitwells und Vachel Lindseys* (Greifswalder Beiträge zur Literatur- und Stilforschung Heft 13). Greifswald, H. Dallmeyer, 1936. 109 S. Pr. M. 2,80.

Die Verfasserin hat sich eine originelle Aufgabe gestellt, die sie bei ihrer Gabe der Einfühlung in moderne Dichtkunst vortrefflich meistert. Wohlvertraut mit den Problemen des Rhythmus und der Metrik versteht sie erfolgreich auf dem weiterzubauen, was die Dichter selbst über ihre Kunst ausgesagt haben. Sie ist sich vor allem auch klar darüber, daß bei der Beschreibung eines so vieldeutigen Vorganges wie des Bewegungseindrucks die subjektive Einfühlung immer eine gewisse Rolle spielen wird. Schon die Wahl der beiden Dichtergestalten, Edith Sitwell und Vachel Lindsay, muß eine glückliche genannt werden. Handelt es sich doch um zwei der wagemutigsten und unabhängigsten Geister des modernen Englands und Amerikas. Ihre Ähnlichkeit und Verschiedenheit wird stets im Auge behalten. Mit aller Vorsicht deutet die Verf. die Kunst der Sitwell, die das Einmalig- Augenblickliche sieht, als impressionistisch, dagegen die Kunst von Lindsay, der das Typische und Wesentliche sucht, als expressionistisch.

Was die Verf. einleitend über die Mittel bemerkt, durch welche die bildende Kunst, die Musik und die Dichtung Bewegungseindrücke hervorzurufen vermag, hat Hand und Fuß und erweist sich durch die später beigebrachten konkreten Beispiele als richtig. Den Anfang macht Edith Sitwell, deren gemäßigte »freie Verse«, die nicht mehr auf einem festen Versmaß beruhen, wie geschaffen für Bewegungsrhythmus sind. Die Verf. weist im Einzelnen nach, wie hier in Metrik, Diktion und Wortbildung neben den alten Mitteln ganz neue auftauchen, die allein auf das Ohr berechnet sind. Wenn man weiß, wie arm wir immer noch sind an befriedigenden Analysen moderner englischer Dichtkunst — hier wäre übrigens auf die vortrefflichen Analysen Browningscher Dichtungen durch Fehr und Heuer hinzuweisen —, und wie wenig die Studierenden von sich aus im Stande sind, das speziell Künstlerische abgesondert vom Historischen und Kulturhistorischen zu sehen, wird man der Verf. dankbar sein für ihre Darlegungen über eine so ungewohnte Art von Kunst. An der Hand der Gedichte versteht sie es nachfühlend die Tanzrhythmen

der Sitwell aufzudecken, sowohl die sprunghaften rhythmischen Unterbrechungen des Foxtrott wie die polternden Rhythmen eines Dorftanzes, die wiederholenden Rhythmen der Polka oder die Rhythmen, die das Traben eines Bären veranschaulichen. Ebenso überzeugend ist die Analyse des Bewegungsrhythmus in den Gedichten von Lindsay. Seine volkstümliche Art kommt aufs beste zur Geltung bei der Besprechung bekannter Gedichte wie *The Congo* oder *The Santa Fé Trail*. Die Bewegungsenergien, das Tänzerische, die Angleichung an den Jazzrhythmus und die vom Dichter vorgeschriebene Art der Wiedergabe durch Musik und Tanz werden mit einem ausgesprochenen Sinn für Nuancen kurz und anschaulich aufgedeckt.

Im Gefolge der Rhythmik geht die Verf. auch der dem Bewegungseindruck dienenden Wortkunst nach, der Lautmalerei, der Wortwahl und der Wortneuschöpfung bis in den Gebrauch der einzelnen Konsonanten und Vokale. Große Anforderungen nach der Seite der Einfühlung stellt die Vergleichskunst der Sitwell. Auch hier sind die Darlegungen der Verf. anregend, mag sie auch manche Einzelheit zu sehr auf den Bewegungseindruck hin interpretieren. Mit richtigem Takt hält sie bei einer Kunst, die noch so umstritten ist, mit ihrem ästhetischen Urteil zurück. Dem Leser muß unter allen Umständen auffallen, daß Lindsay, der schon von seiner Beschäftigung als Maler her mehr zur ruhenden Wirklichkeit neigt und demgemäß das Visuelle und Akustische bevorzugt, gelegentlich peinlich primitiv wird, so etwa, wenn er den Flug der Bienen oder die Schlaginstrumente der Negermusik onomatopoetisch wiederzugeben sucht. Hier sind ästhetische Werte ebenso wenig herauszuholen wie bei einigen bekannten Proben expressionistischer deutscher Lyrik, etwa bei R. Görings »Stockholmflug«. Im übrigen sind die Lautimitationen von Lindsay vortrefflich analysiert. Selbst in einem an Fallstricken so reichen Kapitel wie dem über die grammatische Rolle des Wortes weiß die Verf. Beachtenswertes zu sagen über die Bewegungsintensität, die dem Gebrauch von Verben innewohnt, besonders im Participium praesens, in der progressiven Form und in der Form des Verbaladjektivs. Eine Betrachtung der Dichtung Lindsays unter dem Gesichtspunkt der Gemeinschaftskunst und der damit verbundenen Vortragsweise rundet die Untersuchung aufs beste ab.

Die Reife der Verf. zeigt sich nicht zum wenigsten in ihrem gepflegten Ausdruck und in der Art, wie sie der Gefahr entgeht, mehr in das Material hineinzusehen, als darin enthalten ist. Ein Vergleich mit früheren Dichtern, etwa mit Browning, der in mehreren seiner Dichtungen auf Bewegungseindrücke abzielt, oder selbst mit

De Quincey (*The English Mail-Coach*) würde dem weniger geschulten Leser manche der Ausführungen noch näher gebracht haben.

Freiburg i. Br.

Friedrich Brie.

Sean O'Casey, *The Flying Wasp*. London, Macmillan & Co 1937. XIII und 201 S. Pr. 6 s.

Das Buch ist gedacht als "A laughing look-over of what has been said, about the things of the theatre by the English dramatic critics, with many merry and amusing comments thereon, with some shrewd remarks by the Author on the wise, delicious, and dignified tendencies, in the theatre of to-day", insbesondere soll es sein "propaganda against the propaganda of Mr. Agate". Der Verf., den wir als den ragenden irischen Nachkriegsdramatiker schätzen, läßt an dem englischen Theater kein gutes Haar, vor allem nicht an den Kritikern, die sich gebärden, als wären sie die »Kapitäne der Theater« und die Dramatiker »nur blinde Passagiere«, die immer noch im "picture-frame age" leben und bis zum Ende darin leben wollen. Von Shakespeare heißt es, er sei »tot«, und sein öffentlicher Tod soll das Sinnbild des öffentlichen Todes des Theaters sein. Selbst die Shakespeare-Renaissance läßt O'Casey nicht gelten; weder das Memorial Theatre noch das Old Vic, weder Sir Barry Jackson noch Sydney Carroll finden Gnade vor seinen Augen, aber er ist begeistert von einer Schüleraufführung des "Midsummer-Night's Dream." Beiden Shakespeare-Aufführungen durch Berufsschauspieler soll das einzige Verdienst sein die "royal rally round a leading actor". Im übrigen wird festgestellt, daß die wenigen guten Schauspieler überhaupt Galeerensklaven von Hollywood geworden sind. Die Fragen "What is the State doing for the Theatre?" und "What is the Church doing for the Drama?" werden beide beantwortet mit "Damn all". Das Verlangen nach einem Nationaltheater wird abgefertigt als "all cant ad hoc and ad hominem". Von den Dramatikern wird besonders Noel Coward abgeschlachtet und mit ihm sein Biograph Patrick Braybrooke. Die Aufführung von T. S. Eliots "Murder in the Cathedral" erscheint O'Casey als ein Zeichen der Hoffnung und Ermutigung. Mit dem Realismus als dem "totem-pole of the dramatic critics" geht er erbarmungslos ins Gericht. Der Kritiker, der immer wieder herhalten muß, ist Agate, "the dear old dean of the English critics". Dem englischen Theater wünscht O'Casey einen Kritiker wie den verschiedentlich als Gewährsmann angezogenen »Amerikaner« George Jean Nathan. Das erscheint uns ebenso verdächtig wie die übertriebene Wertung von Ernest (!) Toller. In Amerika soll das Theater eine lebendige Kraft sein, aber "England is a hell of a long way behind America". Im Grunde hat O'Casey mit seiner anklagenden

Satire nicht unrecht, aber er schießt weit über das Ziel hinaus. Vieles haben andere vor ihm gesagt, nur in maßvollere Form. In "The Sunday Times" (21. März 1937) antwortet Agate als der am meisten betroffene Kritiker auf die Anwürfe; seine Bemerkungen über das Nationaltheater als ein Volkstheater sollen keine Forderung nach »vornehmen Schauspielern und vornehmen Zuschauern« in sich begreifen. Von den fünf »bedeutenden« Dramatikern O'Caseys: Coward, Lonsdale, Phillpotts, Sherriff, Beverley Nichols läßt Agate höchstens Coward und Sherriff als »Kräfte« gelten; er bietet eine repräsentativere Liste mit O'Casey an der Spitze; nur so viel sei mitgeteilt über Agates Erwiderung auf O'Caseys Anklage gegen ein Theater "which his own plays adorn and which his present book disfigures". Das irische Temperament ist für die Übertreibungen gewiß in Rechnung zu stellen.

Bochum.

Karl Arns.

Neil M. Gunn, *Highland River*. Leipzig, Tauchnitz Ed. 5304, 1937. 243 S. M. 2,—.

Dieser neue Heimatroman des schottischen Mystikers schlägt ganz in die Richtung seiner bisherigen Werke. Der Dichter selbst gibt zu, daß "some of the characters seem to have strayed in from *Morning Tide* under different names" (S. 5), und neben dem Elternpaar erkennen wir Kenn wieder als Parallele zu Hugh, während Alan in Kenns beiden Brüdern Joe und Angus weiterlebt. Doch was Gunns Werk in der Seele zusammenhält, sind nicht diese Äußerlichkeiten, sondern das Emporwachsen aus demselben wilden Boden mit seiner harten, durch See und Berge geformten Bevölkerung, der die Mystik und die lebendige Vorzeit eine eigentümliche Dämonik verleihen.

Die äußere Fabel dieses Romans bildet das Leben Kenns mit seinem Suchen nach der Quelle des *Highland River*. Doch die Handlung selbst ist nur sekundär, sie regt die Gedanken an, die in der Brust des schottischen Jungen kreisen. Selten herrscht eine Spannung der Ereignisse, nur in den Empfindungen liegt bisweilen eine geladene Intensität.

Die symbolische Verknüpfung von Kenns Leben mit dem Fluß beginnt mit einer Heldentat als neunjähriger Junge: im Morgenrauen zum Brunnen geschickt entdeckt er dort im »Well Pool« des Flusses einen riesigen Lachs. Gespenstisches Entsetzen faßt ihn, und die Geister seiner Ahnen scheinen über ihn hereinzubrechen; gelähmt starrt er den Fisch an, doch dann packt ihn plötzlich das Fieber. Er muß den Lachs jagen, alles um ihn versinkt, und in einem erbitterten Kampf erlegt er das dreißig Pfund schwere Tier. Seit dem lebensahnenden Stolz dieses Morgens fühlt er sein Dasein

in dem des Flusses und des Lachses aufgegangen, und die magische Gewalt, die den Fisch den Weg stromaufwärts finden läßt, ergreift auch ihn. Stärker als seine Kameraden erfaßt ihn die Sehnsucht nach dem Fluß und den Spuren seiner Vorväter: "From that day the river became the river of life for Kenn" (S. 38). Nachdem er in den Kindheitsjahren den Sieg über den Unterlauf, die von Menschen bewohnte Zone, errungen hat, dringt er immer weiter in den Mittelteil vor, das "strath" mit seinen Bergwäldern, Klippen, Schluchten und dem geheimnisvollen Leben im Dunkel. Aber Herr darüber wird er erst am Schluß seiner höheren Schulzeit, als er die Furcht vor der Dunkelheit verliert und sie lieben lernt, während er nachts einen Lachs heimholt, den er ganz oben im "strath" erlegt hat. Dieses Aufgehen in der Dunkelheit hält ihn dann auch während der Studienzeit und des Frontdienstes fest, und als er gasblind im Lazarett liegt, da huschen die Heimatbilder über sein inneres Auge. Er spürt von neuem das »Herz des Winters«, das Torffeuer, und ein Vorzeitgefühl überkommt ihn bei dem Gedanken an den Geruch der großen Heidefeuer, die sie als Jungen anlegten. Aber sein Weg geht noch weiter: wie der Lachs den Fluß immer höher hinaufsteigt, so führt auch Kenns Leben aus der Masse unten am Meer hinauf zur Quelle im Moor, zur Einsamkeit und zum Einzelleben, wo er das findet, was die Menschen verloren haben: "From the populous place, again and again in the ages man has come hither to find that which was lost" (S. 201). Als 37jähriger kehrt er in die Heimat zurück, wo all sein Geschlecht längst gestorben ist, aber "the river ran through him with all the ancient potency" (S. 225). Sein starkes Volksgefühl mit der rassischen Gebundenheit läßt ihn sich oben in den weiten Einöden des Moores zu Hause fühlen (S. 230): "I am the Pict!" (S. 229). Schon glaubt er, das schwarze Erdloch, aus dem das Wasser wie das Leben selbst sprudelt, sei das letzte Ziel, und er vermißt die Verklärung und Vision, die er trotz allem erwartet hatte, aber als er dann doch noch die letzte Quelle, eine Quarzrinne, findet, da erleuchtet ihm sein eigenes Wesen: "He was a solitary. — That was his destiny" (S. 241).

Doch die äußeren Lebensereignisse tauchen unter in dem seelischen Geschehen. Nur Anfang und Schluß, die beiden Angelpunkte dieses philosophischen Prosagedichtes, werden der zeitlichen Ordnung gerecht, alle übrigen Bilder erleben wir nur in der Widerspiegelung, die sie in Kenns Gemüt erfahren. An welchem Punkt der Erzählung wir uns gerade befinden, ist kaum in einem Kapitel mit Bestimmtheit zu sagen. Aber in diesem Vor und Zurück der Geschehnisse hat der Dichter sein Ziel erreicht: die allumfassende Gesamtheit des Lebens. Kenns Leben ist eine einheitliche Linie, die aus zwei festen Wurzeln entspringt: aus seiner Rasse und aus

der Landschaft. Aber auch diese beiden Ursprünge sind gleich; die ewige Lebendigkeit der galischen und nordischen Rasse lebt in der Küste, dem Wildtal und dem Moor, und der Fluß ist das verknüpfende Symbol dieser Einheit. Von hier aus finden wir auch zu Fragen allgemeinsten Bedeutung, Kepler, Galilei und Nietzsche fügen sich genau so harmonisch ein wie Leonardo da Vinci und Shakespeare.

Doch mit demselben Recht ist *Highland River* auch als schottischer Heimatroman zu werten. Wir sehen das harte, wortkarge Geschlecht der Fischer und Kleinbauern in dem Flußtal am Meer, wo die rauen Elemente das Leben formen. Es ist ursprünglich eine Gemeinde völliger sozialer Gleichheit, die als einzigen Berührungspunkt mit der übrigen Welt den "laird" und den Steuer-einnehmer hat. In diesen Beschreibungen des Lebens der harten Menschen finden sich viele Anklänge an Synges *Aran Islands*, doch das Erleben aus den Gedanken Kenns heraus verleiht diesen Schilderungen ein persönlicheres Moment mit eigenartiger Perspektive. Auch zu Burns finden sich Parallelen in dem patriarchalischen Familienleben mit seinen sonntäglichen Andachten, doch zugleich tritt hier der Unterschied zwischen den beiden Dichtern mehr hervor: an Stelle der romantisch-anheimelnden Stimmung in "Cotter's Saturday Night" haftet Neil Gunns Menschen mehr ernste Erdschwere an, und man spürt die harten Schmielen der Fäuste, die die Bibel halten. — Das Moment der Heimatflucht aber nach dem Kriege infolge der wirtschaftlichen Notlage tritt im Gegensatz zu dem reinen Heimatroman ziemlich weit in den Hintergrund.

Was wir aber in *Highland River* am plastischsten fühlen, ist das Werden des Menschen aus der Vergangenheit. Jegliche Handlung, der wir zusehen, erfahren wir aus den Reflexen in Kenns Halbbewußtsein, und in dieser psychischen Feinfühligkeit liegt mit das Hauptverdienst des Werkes. Am packendsten ausgebaut ist die Eingangsszene, Kenns Kampf mit dem Lachs. Es ist keine Beschreibung, sondern ein wahres Miterleben, da wir keine Tatsachen und Einzelheiten erfahren, sondern die gewollten oder unfreiwilligen Reaktionen des neunjährigen Jungen bei diesem einmaligen Erlebnis. So spüren wir die Gänsehaut, die anfangs über seinen Rücken läuft und die Gesichte der Ahnen vor sein Auge ruft, mit derselben Deutlichkeit wie bald darauf sein Fieber und den Kampfesrausch. Auch die Landschaft und Kenns Umwelt wird nicht beschrieben, wir erleben sie in den Beziehungen, die sich zwischen Kenns Seele und den einzelnen Punkten ergeben. Aus dem Geruch des Heidefeuers und der Heckenrose, dem Tasten und Klettern durch die Dunkelheit, dem spähenden und gelegentlich umherschwei-

fenden Blick Kenns und seiner Kameraden und den Geräuschen am Fluß oder im Wald bei Lachsfang oder Kaninchenjagd empfangen wir allmählich ein greifbares Bild, dem die sinnlichen Merkmale auffallende Nähe verleihen.

Oft zucken auch die Gedankenblitze überschnell hierhin und dorthin, sich nur zu halbvollendeten Ideen formend:

“Eyes flash to earth to guide feet. Primroses, anemones, delicate green leaves of the wood-sorrel. Bite the leaves; chew them. Cuckoo’s spit. Red bells of the blaeberry. A good crop Dead bracken. Violets. Living bracken with bowed heads. Dandelions. A trickle of water. Orchis and march-mallows. Grey grass. Broken sticks and stones. Hazel-shoots — for rabbit-snares. Green grass. Young rabbits. Galloping little rabbits. A black rabbit!

‘A BLACK RABBIT!’

And back along the wood the answering yell: ‘WHERE?’

The sun comes through” (S. 166/67).

Überaus reich an Vorstellungen und Empfindungen ist diese Sprache der Tagträume, kühne, doch lebensvolle Bilder häufen sich übereinander. Kenns ideenbehaftetes Sehen bleibt nicht bei den Formen stehen, es empfindet dahinter »die großen schwarzen Flügel des Sturmes« (S. 64), die Idee des Alters oder der Jugend, kurzum, die mystischen Dämonen, die anderen unerkant bleiben. Nicht daß er anders geartet wäre als seine Kameraden, aber sein starkes Erlebnis mit dem Lachs ließ in ihm die unzerreißbare Kette mit den vergangenen Geschlechtern stärker fühlbar werden, die er im Blick der harten, nur im Inneren liebevollen Mutter zu sehen glaubt.

Gelegentlich mischt sich auch die Gedankenwelt des Knaben mit der des Mannes bei manchen Erinnerungen an Vogelfang oder Raubzüge, doch wäre hier ab und zu klarere Führung von Nutzen gewesen. Hart und eckig berührt es, wenn bei der Beobachtung seiner Brüder auf Kaninchenfang der Vergleich auftaucht: “They were like actors in a play” (S. 86), der doch erst einer viel späteren Stufe entstammen konnte. Wenn jedoch (z. B. S. 169) diese Mischung der Vorstellungen genauer ausgeführt ist, so versinnbildlicht sie das Fortleben des Knaben im Manne.

Bei der gemeinsamen gälischen Grundlage darf es nicht verwundern, daß die Sprache von Gunns Menschen oft an die Synges anklängt, am auffälligsten ist der Gebrauch von »and« anstelle eines Konjunktionalsatzes. (And I have heard him tell that journey itself in a way that would take half the night and you interested and laughing. S. 61.)

Neil M. Gunn ist einer der wenigen in der modernen Literatur, der nicht zur Unterhaltung des Publikums schreibt, sondern um den

Ausdruck seiner Heimat hoch oben im Norden Schottlands ringt. Bedauerlich ist, daß gerade *Highland River* im Druck oft recht geringe Sorgfalt erfahren hat.

Halle, im März 1938.

Kurt Wittig.

#### KULTUR- UND GEISTESGESCHICHTE.

Helmut Bock, *Staat und Gesellschaft bei Francis Bacon*. Ein Beitrag zur politischen Ideologie der Tudorzeit. (Neue Deutsche Forschungen, Abteilung Englische Philologie, herausgeg. von Paul Meißner, Band 8) Berlin, Junker und Dunnhaupt, 1937. 152 S.

Die Darstellung von Francis Bacons staatsphilosophischen Ideen begegnet insofern erheblichen Schwierigkeiten, als sie uns nicht in einheitlicher systematischer Formulierung vorliegen, sondern vielmehr aus dem gesamten weitverzweigten Schrifttum erst mühsam herausgeschält werden müssen. Daß sie einer gewissen Gegenwartsbedeutung nicht entbehren, daß sie eine Fülle des Interessanten und Bemerkenswerten enthalten und daß sie politisch in hohem Maße bildend sind, steht außer Zweifel. Es kommt hinzu, daß sie an einem geschichtlich bedeutsamen Wendepunkt in die Erscheinung getreten sind, sodaß die Verflochtenheit ihrer geistigen Beziehungen eine uberaus mannigfaltige ist. Sie deuten in die Vergangenheit zurück, sind von der Gegenwart erfüllt und weisen bedeutungsvoll in die politische Zukunft hinein. Insofern ist das Thema, das hier der Bearbeitung unterworfen wurde, in vieler Hinsicht fruchtbar und aktuell.

Nach des Verfassers Ansicht stellt Bacons staatsphilosophische Lehre einen Übergang dar von dem theologisch orientierten Denken des 16. zu den geschlossenen naturalistischen Systemen des 17. Jahrhunderts. Er sei der erste gewesen, »der es unternahm, auf dem neu gewonnenen Boden der Diesseitigkeit eine neue Metaphysik des Staates unabhängig von allen religiösen oder moralischen Zwecksetzungen zu geben«, und zwar »mit seiner Bestimmung des Staates als einer großen, unter einem Gesetze der Natur stehenden Form« (S. 50). Im Verlauf der Untersuchung zeigte es sich jedoch, daß Bacons Stellung nicht auf einen so eindeutigen Nenner zu bringen ist, wie diese Formulierung es andeutet. Und dies liegt eben daran, daß sein Denken einen Übergangstyp darstellt und januskopfig sowohl nach rückwärts wie nach vorwärts blickt. Wohl wirkt sich die reinliche Scheidung, die er zwischen Glauben und Wissen, zwischen Theologie und Philosophie vollzogen hat, auch in seiner Staatslehre aus; aber diese Scheidung ist mehr eine theoretische Forderung als ein Grundsatz, den er durch sein ganzes Schaffen hindurch hatte



aufrecht erhalten können. Vor allem nicht gegenüber den historischen Bedingtheiten und Verhältnissen, die sein Denken vorfand und von denen es durchgehends getragen und bestimmt wurde. So ist die theologische Herkunft noch deutlich zu erkennen, wenn Bacon den Staat, so sehr er auch dessen Diesseitigkeit und Innerweltlichkeit betont, doch in einem letzten metaphysischen Gottesbegriff verankert und auch sonst mancherlei Zugeständnisse an Kirche und Religion macht. Im Ganzen gesehen jedoch läßt sich von einem Primat der Politik über die Religion bei Bacon reden, wenn dieser auch nicht mit jener Resolutheit zum Ausdruck kommt wie bei Machiavelli, dem Bacons Staatslehre sehr viel, ja fast alles verdankt, was uns heute an ihr bedeutsam erscheint. Die Differenzen, die der Verfasser feststellt, sind doch sehr untergeordneter Natur gegenüber den Übereinstimmungen. Bacon ist Machiavellist im guten und im schlechten Sinne des Wortes. Er bekennt sich offen zur Machtidee des Staates und zieht daraus seine imperialistischen Forderungen. Er gründet den Staat auf die starke autonome Führerpersönlichkeit in Gestalt des Monarchen, wozu ihm die Tudorherrscher die Vorbilder lieferten; er bejaht den Krieg als stärkstes machtpolitisches Mittel und sucht ihn von hier aus sittlich zu rechtfertigen. Er ordnet das Expansionsstreben des Staates, wie es in Eroberung, Handel und Siedlung sich kundtut, imperialistischen Zwecken unter und er macht keinen Halt vor der bürgerlichen Moral, sofern sie mit der Staatsräson in Konflikt gerät. Bezüglich des letzten Punktes allerdings ist seine Haltung schwankend und unsicher, und das ist bezeichnend für den Mann, der dem Kompromiß zugeneigt war und lieber einen Zickzack-Kurs einschlug als eine klare und gerade Linie verfolgte. Denn die Trennung zwischen Individual- und Staatsmoral stellt doch wohl den innersten Kern machiavellistischen Denkens dar, aus dem alles Übrige sich entwickeln läßt, bzw. mit Notwendigkeit folgt. Bacon war sich der Gefährlichkeit dieses Gedankens wohl bewußt und deshalb legte er ihn wie einen bösen Hund an die Kette, schrankte ihn so sehr ein und versah ihn mit so vielen Klauseln, daß er alle Schlagkraft verlor und um seine eigentliche Prägnanz gebracht wurde. Dieser wichtige Gesichtspunkt ist vom Verfasser gut herausgearbeitet worden.

In einem anderen Punkte scheinen mir seine Ausführungen weniger glücklich zu sein. Der Verfasser macht viel Aufhebens von der inneren Zwiespältigkeit von Bacons Wesen, die in der Staatslehre darin zum Ausdruck gelange, daß der praktische Politiker die bisher entwickelten Anschauungen vertrat, während der Kulturphilosoph ein sehr viel idealeres Bild vom Staate in sich trug, nämlich jenes Bild, wie es in dem hinterlassenen Fragment der *New Atlantis* gezeichnet ist. Die harte Wirklichkeit der Gegenwart spiegle sich in

Bacons Machtstaatsidee wider, aber sein Wunschbild deute auf einen idealen Kulturstaat der Zukunft hin. Zwischen diesen beiden grundverschiedenen Auffassungen vom realen und idealen Staate schwanke Bacons Denken unsicher hin und her, und er habe nicht vermocht, diese konträre Spannung in sich zu überwinden und entweder die eine oder andere Linie entschlossen zu verfolgen oder in einer höheren Synthesis beide zu vereinigen. Ich glaube, der Verfasser mißt der Schrift *New Atlantis*, die dem ganz späten Schaffen Bacons angehört und in der allein seine staatsutopischen Gedanken entwickelt sind, zu viel Bedeutung bei. Es handelt sich hier wohl mehr um die Grübeleien und Spekulationen des vereinsamten und enttäuschten, weil jäh aus seiner politischen Laufbahn herausgerissenen Denkers als um eine allzu ernst zu nehmende wissenschaftliche Theorie. Daß sich aus solcher Situation heraus ein Wunschbild vom Staate geformt hat, das in schroffem Gegensatz zu Bacons früher entwickelten Theorien stand, ist psychologisch verständlich. Aber dies will nicht besagen, daß dieses Wunschbild von jeher in seiner Seele lebendig war und sein Denken dauernd innerlich gespalten hat. Vielmehr ruht das ganze Schwergewicht der Baconschen Staatslehre auf dem machtpolitisch-imperialistischen Gedankenkomplex, wie er sich durch sein ganzes Schrifttum hindurchzieht, und demgegenüber mutet die Utopie der *New Atlantis* wie eine literarische Spielerei an, die zwar sehr interessant zu lesen ist, aber für sein eigentliches Staatsdenken keine große Verbindlichkeit besitzt.

Als Ganzes stellt diese Schrift eine tüchtige, gediegene, gewissenhafte und verständige Leistung dar. Bacons Staatslehre wird nicht nur aus sich selbst heraus entwickelt, sondern überall in die weiteren geistesgeschichtlichen Zusammenhänge hineingestellt und an Vorgängern und Nachfahren kritisch gemessen. Sie wird ihrem positiven Werte nach wohl etwas zu hoch eingeschätzt, und auch ihre geschichtliche Bedeutung scheint mir geringer zu sein, als der Verfasser annimmt. Daß aber Bacon, wie hier dargetan wird, als der letzte Vertreter einer zu Ende gehenden Zeit, der Tudorperiode, zu gelten habe und daß sein Staatsdenken somit den Abschluß jener frühen Epoche des britischen Imperialismus bilde, ist sicherlich richtig und dürfte allgemeine Zustimmung finden.

Heidelberg.

Rudolf Metz.

George Berkeley, *Principles of Human Knowledge*. Edited with an Analysis and Appendix by T. E. Jessop. London, Brown & Sons, 1937. Pp. xix + 148. 2/6.

All students of Berkeley should be grateful for this little book. Professor Jessop has provided a complete version of the First Edition of the "Principles", thus "reversing", as he says, "the practice of all

previous editors" in that they have printed either the Second Edition or, like Fraser, an unsatisfactory amalgam of both. This edition enables us at once to see precisely what were the changes introduced in the later version and to value correctly arguments and interpretations which build on those changes.

A short editorial Preface is followed by an Analysis of the text — most useful to those who, while perhaps agreeing with Professor Jessop when he says that Berkeley's work is "one of the most beautifully thought and beautifully written philosophical treatises in any language", may feel that its plan is not quite as tidy as could be wished. There is also included Berkeley's own "Preface" which was omitted from the later edition and is interesting in its pleasant self-assurance.

The method adopted in the editing of the "Principles" themselves is clear and helpful. Additions or substitutions in the second edition are given in thick type at the foot of the page, omissions are indicated by thick brackets in the body of the text; thus, to note the later variations, the reader has only to keep his eye on the thick type and the thick brackets. Of particular interest is the use which has been made of a hitherto unutilised British Museum manuscript of sections 85—145 and the comparison of it with the text actually printed by Berkeley. Light is thereby thrown on the significance of the doctrine of "notions" (see section 140 and note). It is shown "that when Berkeley introduced the term 'notion' in a restricted sense in his second edition he did but restore what he had originally intended to include in the first . . . The term only, not the doctrine it indicated, was omitted from the first edition." (p. vi.)

Introductory essay and commentary alike have been deliberately omitted to keep the book "within the price-range of a text-book for students in universities and theological colleges". Instead are included two most interesting letters written to Berkeley in 1729 and 1730 by Rev. Samuel Johnson of Stratford, Connecticut. These, embodying, in the editor's words, "the earliest known criticism of any length and weight of Berkeley's theory", raise a number of difficulties, the chief of which seem to be: (1) how "subordinate natural causes" can be rejected without detracting from the greatness of God as creator, (2) how the relation between ideas in created minds and their archetypes in God's mind is to be understood, particularly in its bearing on the "externality" of space, duration, etc., (3) how the view, assumed to be Berkeley's, that the *esse* of minds is *percipere* avoids the difficulties which attach to any form of the theory that the mind always thinks.

Accessible as it is to all, clear and pleasant to use, as well as of considerable philosophical interest, this edition should certainly receive the welcome of which its editor feels that it "cannot fail".

London.

John Bourke.

Klaus Dockhorn, *Die Staatsphilosophie des englischen Idealismus, ihre Lehre und Wirkung*. (Kölner anglistische Arbeiten, Bd. 29.) Bochum-Langendreer, Pöppinghaus, 1937. X und 227 S. Pr. 8,—RM.

This is an interesting book, alike in the aim of the author in writing it, in the thesis which he sets out to establish and in his treatment of it. Dr. Dockhorn's aim is, as he tells us in his "Vorwort", to correct or modify the individualistic and liberalistic view of English character and national life which he considers to be as one-sided and misleading as it is widely held by his fellow-countrymen. The thesis which he wishes to establish in opposition to this view may be given in some words of his own; it is that, when the politics and political literature of recent decades are considered, "so laßt sich...das Vorhandensein eines organisch-sozialen Gemeinschaftsdenkens durchaus als eins der wesentlichsten Kennzeichen der geistigen Lage des gegenwärtigen Englands ansehen" (p. 2). The way in which this view is developed we pass now to consider.

The title of the work sums it up fairly and succinctly. First comes an account of the English "idealistic school". The teachings of its three chief representatives — T. H. Green, F. H. Bradley and B. Bosanquet, all Oxford thinkers — together with their more important followers are set out in some detail, compared and contrasted. In the second parts the author then tries to estimate their actual influence on life and politics. To this task he devotes a series of chapters which attempt to trace idealistic influence in most of the important spheres of public life — political, economic, literary, educational — and in all the main schools of political thought — conservative, imperialist, liberal, socialist — by passing in review the men who played prominent parts in them and by quoting extensively from their published works. His conclusions will, he thinks, lead his readers to revise their opinions of the underlying motives at work in the shaping of English life and to realise "daß eins der Motive englischen Handelns und Denkens auch eine idealistische sein kann" (p. 224).

His account of the doctrines of Green, Bradley and Bosanquet seems careful and fair. He argues that absolute idealism does not appear strictly until Bradley and Bosanquet, and that these have far more in common with each other than either has with Green; that Green's position is, as it were, an introductory one, in that,

while his theory of an eternal self-consciousness which alone is truly real enables him to replace the old notion of the abstract individual centre of self-interest with a new conception of duty and citizenship, it also prevents him from allowing that spiritual reality to the State which Hegelian absolutism requires and which appears in Bradley and Bosanquet. This is, I think, true. With regard to the relation of the two latter to each other, it is suggested that Bosanquet marks an advance on Bradley (1) in developing Bradley's notion of the *function* which every individual *has in* the Whole into that of the *contribution* which every individual *has to make to* the Whole, and (2) in developing more clearly the nature of the reciprocal relation between the individuality of the members and that of the Whole. Bosanquet is perhaps treated with more sympathy than are the other two. But there can be little doubt that Bradley was the greatest of the three. Apart from developing and clarifying certain notions implicitly present in Bradley's doctrine and applying his principles more widely and systematically, notably no doubt in the field of political philosophy, Bosanquet added little that was fundamentally new.

The second part of the book presents an impressive array of evidence to support the view that idealistic principles have penetrated widely and deeply into the life of England through the influence of many important figures at work in various fields. This is traced ultimately to Oxford, and more especially to Balliol College, as the fountain-head of English idealism, together with the fact that most of the important figures mentioned either received their education there or came early under the influence of those who had. With the proviso that in some cases the idealistic stream trickles rather thinly, we may say that the author here shows something that is both true and important, and a fact which die-hard "individualist" interpreters of English life and thought must find an inconvenient incident. Dr. Dockhorn thus answers the question *whether* English idealism had any influence by maintaining that it had a great and fruitful influence. There is also another question upon which it would have been no less interesting to hear his view — the question *why* it had the influence which it did have. Was it because it gave the English people something they had not felt before? Or because it gave clear and forcible expression to something which was already an integral part of their character? Many foreign observers forget that the English character is not a simple but a very complex thing; and in their efforts to make the Englishman out to be above all a practical man of affairs (which is perhaps true) or an individualist (which is less true), they forget that he is also something of a mystic.

Finally, to surmise that the author's interest in his subject has been re-awakened (perhaps even awakened?) by recent developments in the political thought of his own country, is in no way to detract from the value of a book which should find a place on the shelves of every serious student of English life and thought.

[There are a good many misprints, mostly in the English passages quoted. I give a list of those which I have noticed, with the corrections in brackets:

p. 4, 8 lines up, "war" (was); p. 50, line 20, the second "is" (it); p. 62, line 22, "trough" (through); p. 69, 2 lines up, "sucessful" (successful); p. 76, 8 lines up, "strenght" (strength); p. 99, 10 lines up, "understandig" (understanding); p. 111, line 5, "ud" (und); p. 169, line 2, "retorgrade" (retrograde); p. 172, line 6, "qickening" (quicken); p. 175, line 3, "complemenentary" (complementary); p. 187, line 3, "stand" (stands). Then on p. 119 (line 28 ff.) and on p. 156 (line 21 ff.) appears a sentence ("the stream of German idealism . . . world of Great Britain") apparently ascribed to two different authors, in the former case to Henry Jones, in the latter to Hobhouse?]

London.

John Bourke.

# ALBATROSS- UND TAUCHNITZ EDITION.

Ausführliche Besprechungen vorbehalten.

- |   |  |
|---|--|
| Albatross.  | 363 Millen Brand, <i>The Outward Room</i> .                  |
| 348 A. E. Coppard, <i>Ninepenny Flute</i> .             | 364 Dorothy L. Sayers, <i>Gaudy Night</i> . (Extra vol.)     |
| 349 V. S. Pritchett, <i>Dead Man Leading</i> .          | 365 James Hilton, <i>We Are Not Alone</i> .                  |
| 350 <i>Albatross Book of Living Prose</i> (Extra vol.). | 366 John Steinbeck, <i>Of Mice and Men</i> .                 |
| 351 Warwick Deeping, <i>Blind Man's Year</i> .          | 367 Ella K. Maillart, <i>Forbidden Journey</i> .             |
| 352 Maurice Collins, <i>She Was a Queen</i> .           | 368 Edith Sitwell, <i>I Live Under a Black Sun</i> .         |
| 353 John Erskine, <i>Young Love</i> .                   | 369 William Saroyan, <i>Little Children</i> .                |
| 354 D. H. Lawrence, <i>Kangaroo</i> (Extra vol.).*      | 370 <i>Albatross Book of Living Oratory</i> . (Extra vol.)   |
| 355 Conrad Richter, <i>The Sea of Grass</i> .           | 371 John Erskine, <i>The Brief Hour of François Villon</i> . |
| 356 L. H. Myers, <i>Strange Glory</i> .                 | 372 Warwick Deeping, <i>The Woman at the Door</i> .          |
| 357 H. C. Armstrong, <i>Lord of Arabia</i> .            |  |
| 358 Michael Arlen, <i>The Crooked Coronet</i> .         |  |

- |  |   |
|--|---|
| 373 L. A. G. Strong, <i>The Swift Shadow</i> .                   | Albatross Mystery Club.                               |
| 374 Lawrence Housman, <i>The Golden Sovereign</i> . (Extra vol.) | 412 David Hume, <i>Halfway to Horror</i> .            |
| 375 Edward James, <i>The Gardener Who Saw God</i> .              | 415 Peter Cheyney, <i>Poison Ivy</i> .                |
| 376 Damon Runyon, <i>More Than Somewhat</i> .                    | Tauchnitz.  |
| 377 Eric Linklater, <i>Juan in China</i> .                       | 5303 Martin Boyd, <i>The Picnic</i> .                 |
|  | 5304 Neil M. Gunn, <i>Highland River</i> .            |
|  | 5305 Joseph Conrad, <i>Within the Tides</i> .         |
| Albatross Crime Club.  | 5306 Marion Chapman, <i>The Loves of Goya</i> .       |
| 410 Rupert Penny, <i>Policeman's Holiday</i> .                   | 5307 Adrian Alington, <i>Moss is the Stuff</i> .      |
| 411 Agatha Christie, <i>Murder in the Mews</i> .                 | 5308 Beatrice Kean Seymour, <i>The Happier Eden</i> . |
| 413 Anthony Gilbert, <i>The Man Who Wasn't There</i> .           | 5309 Lord Dunsany, <i>My Ireland</i> .                |
| 414 Miles Burton, <i>Death at the Club</i> .                     | 5310 F. Tennyson Jesse, <i>Act of God</i> .           |

## KLEINE MITTEILUNGEN.

In Zürich starb am 30. Mai 1938 nach kurzem Leiden unerwartet Professor Dr. Bernhard Fehr; das nächste Heft der *Englischen Studien* wird einen ausführlichen Nachruf auf den Verstorbenen bringen.

In England wurde eine Gesellschaft zum Zweck der langentbehrten Herausgabe anglonormannischer Texte gegründet, die den Namen Anglo-Norman Text Society führt. Der Jahresbeitrag beträgt voraussichtlich £ 1 (für U.S.A. \$ 5). Anfragen und Anmeldungen sind an die Sekretärin des Komitees zu richten: Prof. M. K. Pope, The University, Manchester 13, England.

Das bisherige *Huntington Library Bulletin* hat sein Erscheinen eingestellt. An seine Stelle sind zwei neue Zeitschriften getreten: das *Huntington Library Quarterly*, das Aufsätze bringt (die ersten Nummern liegen bereits vor) und die *Huntington Library Lists*, die die Bibliographien des alten *Bulletin* nunmehr als getrennte Veröffentlichungen bringen.

	Seite
Cordell, <i>W. Somerset Maugham</i> . New York, 1937. Ref. Reinald	
Hoops . . . . .	424
Gerstmann, <i>Die Technik des Bewegungseindrucks in Gedichten</i> <i>Edith Sitwells und Vachel Lindseys</i> . (Greifswalder Beitr. z. Lit.- u. Stilforschung 13.) Greifswald, 1936. Ref. Friedrich Brie . .	426
O'Casey, <i>The Flying Wasp</i> . London, 1937. Ref. Karl Arns . . .	428
Gunn, <i>Highland River</i> . Leipzig, 1937. Ref. Kurt Wittig . . . .	429

#### Kultur- und Geistesgeschichte.

Bock, <i>Staat und Gesellschaft bei Francis Bacon</i> . Berlin, 1937. Ref.	
Rudolf Metz . . . . .	433
Berkeley, <i>Principles of Human Knowledge</i> , ed. by T. E. Jessop.	
London 1937. Ref. John Bourke . . . . .	435
Dockhorn, <i>Die Staatsphilosophie des englischen Idealismus, ihre</i> <i>Lehre und Wirkung</i> . (Kölner Angl. Arb. Bd. 29.) Bochum-Langen-	
dreer, 1937. Ref. John W. P. Bourke . . . . .	437
Albatroß- und Tauchnitz Edition . . . . .	439
Kleine Mitteilungen . . . . .	440

---

**Ausgegeben im August 1938.**



